LE PLAIN-CHANT. DIXIÈME ANNÉE. Nº 1. — JANVIER 1869. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Avis. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMEMT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8º, brochées. Chant, musique et texte : 72 francs au lieu de 108 francs, pour les abonnés à la dixième année 1869.

SOMMAIRE.

AVANT-PROPOS.

La REVUE DE MUSIQUE SACRÉE *commence sa dixième année!*

De toutes les publications de ce genre qui ont paru jusqu'à ce jour y compris le JOURNAL DE MUSIQUE RELIGIEUSE *de M. Danjou,* LA MAITRISE *(grande et petite) de MM. Niedermeyer et d'Ortigue, et la* REVUE *de M. Félix Clément, elle reste la seule; sans doute en raison de la profonde impartialité dont elle fait preuve dans toutes ses appréciations, de l'inébranlable conviction avec laquelle elle s'attache à maintenir le respect des saines traditions de l'art religieux. Ce sont là, d'ailleurs, des considérations qui nous ont valu quelquefois des éloges précieux, et qui nous font espérer de plus en plus que le Clergé français tout entier voudra s'intéresser à nos travaux, et nous accorder, par ses souscriptions personnelles, cet appui réel qui est la condition nécessaire de notre existence, et que nous ont donné plusieurs de nos prélats les plus distingués par leur érudition et leur goût.*

Nos lecteurs ont pu remarquer, depuis le 1er janvier 1868, quelques améliorations notables : 1º dans le choix des sujets dignes de les intéresser et se rattachant à diverses manifestations de l'art musical, comme les concerts populaires, les orphéons, etc.; 2º dans l'importance et la valeur réelle des œuvres musicales religieuses données aux abonnés, et qui comprenaient quelquefois jusqu'à 3 morceaux de maîtres pour une seule livraison ; 3º dans la composition typographique qui a été organisée de façon à pouvoir étendre notre texte, et à lui donner parfois 20 et 24 colonnes au lieu de 16. Mais nous n'insistons pas sur les avantages de ces améliorations, car nous en réalisons une plus grande encore aujourd'hui, en annonçant que notre publication paraîtra désormais exactement du 1er au 8 de chaque mois.

En ce moment où la musique religieuse semble prendre, surtout en France, un nouvel essor, sinon par les productions qu'elle enfante, du moins par le développement qui s'introduit jusques dans de petites localités, nous faisons, au nom de notre rédaction un appel pressant, d'abord à tous les musiciens spécialistes nos confrères, tant en France qu'à l'étranger, en les engageant, autant dans leur intérêt que dans le nôtre, et plus encore dans celui de l'art religieux dont nous suivons la glorieuse bannière, à nous communiquer tous les renseignements qui, de près ou de loin, peuvent intéresser la musique d'église et la bonne éducation musicale.

Espérons donc que la plupart des hommes distingués qui excellent actuellement dans la musique religieuse en France et à l'étranger, tels que MM. AÏBLINGER, DAUSSOIGNE-MÉHUL, GEVAERT, GOUNOD, KÜCKEN, LACHNER, LOEWE, FRANZ LISTZ, TH. NISARD, P. PASCAL, LUIGI ROSSI, A. THOMAS, VALDEMOSA, *etc., viendront grossir notre phalange. Espérons*

aussi que tous les amis de cette noble musique religieuse, qui a toujours eu tout notre amour, tout notre dévouement, accorderont à cette Revue, les encouragements auxquels ses Rédacteurs semblent avoir quelque droit, puisqu'ils se sont décidés à ne rien épargner pour les mériter. Leur plus grand désir, ils l'avouent avec confiance et sincérité, serait que notre publication pût acquérir enfin cette juste influence à laquelle a droit d'aspirer une entreprise consciencieuse, dont le but est si élevé et l'exécution si honorable.

ETIENNE REPOS.

A MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue de Musique sacrée*.

Monsieur,

Je vous avais annoncé, pour un de nos plus prochains numéros, la suite de l'article que vous avez publié à celui de juillet. Vous avez peut-être supposé que ma promesse avait suivi la voie de l'oubli, imitant en cela l'exemple de tant d'autres qui l'ont précédée?

Détrompez-vous! Je n'ai jamais fait aussi bon marché de mes engagements. Seulement, des considérations particulières, ou, si vous aimez mieux, des obstacles sérieux, m'ont empêché de réaliser plus tôt une pensée qui a toutes mes sympathies.

Si le proverbe « Mieux vaut tard que jamais, » a pour vous la même valeur que pour moi, vous oublierez ma lenteur passée en considération de ma bonne volonté présente.

Dans ma précédente lettre, que je résumais ainsi : « La restauration de l'art religieux sera » toujours à l'état de tentative avortée, aussi » longtemps que le clergé n'y participera pas » d'une manière active. Le clergé n'y partici- » pera activement qu'autant qu'il comprendra » mieux les obligations qui lui incombent à » cet égard, et qu'il se sera mis en mesure » d'y répondre dignement et efficacement; » dans cette précédente lettre, dis-je, j'ai posé un point d'interrogation, qui a pu passer inaperçu et auquel je dois faire prêter toute l'attention qu'il comporte. Le voici :

« Que diraient mes musicophobes, si l'heu- » reuse idée venait à la pensée de nos sei- » gneurs les évêques, de faire revivre l'an- » cienne discipline à ce sujet : (la nécessité » d'étudier sérieusement le chant liturgique)? »

Ce rappel à l'accomplissement d'un devoir aurait-il quoi que ce soit d'insolite à notre époque? Je crois, au contraire, que ce serait entrer dans la pratique constante de l'Eglise.

Mais, permettez-moi, sur une question aussi grave, de vous fournir les preuves les plus frappantes à l'appui de mes opinions personnelles?

Je l'ai dit et je le répète : C'est au prêtre qu'échoit l'obligation première de chanter les louanges du Seigneur, ensuite à toute la multitude des fidèles. C'est aux prêtres surtout que s'adressaient ces paroles du Roi-prophète : « *Cantate Domino canticum novum;* Chantez au Seigneur un cantique nouveau. »

Saint Jérôme, commentant ce psaume, disait à ceux qui ne s'acquittaient point de cette obligation : « *Si psalterium es, si cithara es,* » *quare surdus es, et non glorificas Deum;* » Si vous êtes un psalterion, une cithare, » pourquoi êtes-vous sourd, et pourquoi ne » glorifiez-vous pas Dieu? »

Les persiffleurs du prêtre musicien sont peu touchés de ces raisons; ils se placent avec une béate quiétude dans les conditions des Israélites de la captivité. Mille prétextes bizarres leur servent de justification; mais ils oublient de faire connaître le principal; celui de ménager leurs organes, leur larynx en particulier. Il est vrai que l'art religieux est pour eux une terre étrangère; que pourraient-ils chanter, et comment le pourraient-ils s'ils avaient la témérité de rompre avec leurs habitudes! Ils savent fort bien que ce ne serait pas pour la plus grande édification des fidèles, et ils se souviennent, peut-être, de ce que prescrit saint Benoît au chapitre 47 de la règle de son Ordre, où il dit : « *Cantare autem aut legere* » *non præsumat, nisi qui putest ipsum offi-* » *cium implere ut ædificentur audientes;* Que » personne n'ait la prétention de chanter ou » de lire, si ce n'est celui qui peut remplir cet » office de façon à édifier ceux qui l'écoutent. »

L'ignorance ou l'amour du repos ne suffisent pas cependant pour faire disparaître des obligations d'une telle gravité, et le *je ne sais pas* est un abri peu sûr au point de vue de la conscience. Sans doute, il est plus facile de se renfermer dans son individualité durant les offices publics, de vaquer à la récitation de l'office privé, ou de s'occuper de lectures utiles et pieuses; mais l'Eglise n'a jamais partagé cette manière de procéder. Elle s'est élevée au contraire contre tout ce qui pouvait enlever à l'office public son caractère et sa vie.

Parmi tous les témoignages que je pourrais citer à l'appui de mon assertion, je me contenterai de reproduire le 18e décret d'un concile tenu à Paris en 1528. Voici ce qu'il ordonne aux prêtres qui assistent à un office public :

« *Nemo, cum horæ in communi cantantur,* » *legat vel dicat privatim officium. Nam non* » *solum officium quo obnoxius est, choro sub-* » *trahit, sed et alius psallentes perturbat.* » *Morum autem transgressores,.......... pro ut* » *transgressionis gravitas exegerit, plectantur* » *mulctâ.* »

« Que personne, lorsque les heures seront » chantées en commun, ne lise ou ne dise l'of- » fice en particulier. Car non-seulement l'office » est plus affaibli lorsque quelqu'un se sous- » trait au chœur, mais encore parce qu'il trou- » ble les autres qui chantent. Que les trans- » gresseurs de ces ordonnances,..... selon la » gravité de la transgression, soient fortement » réprimandés. »

D'un côté, vous le voyez, Monsieur, insuffisance de savoir, pour accomplir consciencieusement sa mission; de l'autre, obligation rigoureuse de s'acquitter de ce que l'Eglise a toujours considéré comme un des plus importants devoirs du prêtre.

Comment expliquer alors ces critiques, ces railleries, ces réflexions désobligeantes à l'adresse de ceux qui ont procédé, ou qui pro-

cèdent encore autrement? Sur qui tombe le ridicule avec le plus de véhémence?

Saint Augustin, dans un de ses *Commentaire sur les psaumes*, formule une sentence que je ne traduirai pas, parce qu'en français elle cesserait d'être polie. La voici : « *Plus* » *placet Deo latratus canum*, *mugitus boum*, » *grunnitus porcorum*, *quam cantus clerico-* » *rum*....... » (Aug. *in psal.* 85). Ceci était à l'adresse de ceux qui chantaient mal, ou qui s'occupaient de tout autre chose que de leur devoir à cet égard. Qu'aurait-il écrit, s'il eut vécu à notre époque !!...

Mais ce n'est pas tout encore, Monsieur, car il y a des conséquences fâcheuses qui se rattachent à cette ignorance, dont on semble parfois se faire un mérite.

Ne pas savoir chanter, même les choses les plus ordinaires, ne crée pas un empêchement à l'avancement dans la hiérarchie sacrée. Et, comme le disait autrefois un célèbre mathématicien de mes amis, de même qu'on peut être un très-honnête homme sans savoir les mathématiques, de même aussi on peut être un très-saint et très-habile curé sans savoir chanter une Préface ou même entonner un *Gloria in excelsis*. Cependant, je ferai cette petite réserve : c'est que l'honnête homme n'est pas obligé de s'occuper de mathématiques, tandis que le curé est fort souvent forcé de s'occuper de musique, en sa qualité de seigneur et maître. C'est une nécessité de sa condition particulière.

Triste nécessité ! car souvent elle crée des difficultés dans la solution desquelles la considération, ou mieux, le prestige du prêtre, reçoit des avertissements qu'il serait bon de ne pas négliger.

Je connais de ces faits qui sont à eux seuls toute une révélation des inepties que l'ignorance peut enfanter, même chez des hommes dignes, sous tous autres rapports, de notre affection et de notre vénération.

Je ne vous en citerai, Monsieur, que deux; ils ont pour auteurs les deux mêmes individualités. Je les prends dans le diocèse de Paris, où, cependant, l'art religieux compte d'assez nombreux adeptes. Ils remontent à l'année 1857; les voici :

Un de messieurs les Curés de Paris, fatigué de faire des remontrances à son maître de chapelle à l'endroit de la psalmodie (il lui reprochait de prendre un diapason trop bas pour le chant des psaumes), obtint du conseil de fabrique le renvoi dudit maître de chapelle. Cela fait, il appela un successeur auquel il ne manqua pas d'observer qu'on chantait trop bas les psaumes des vêpres, et autres. Le nouveau maëstro demanda au vénérable curé le temps moral nécessaire pour opérer les réformes demandées; mais, il paraît que son empressement ne répondit pas à l'impatience du pasteur. Quinze jours s'étaient à peine écoulés, que M. le Curé appelait M. le Maître de chapelle, afin de lui rappeler que le diapason pris pour *dominante, était trop bas.* M. le Curé, répondit l'artiste, dimanche prochain je ferai prendre un demi-ton plus haut. Allons ! c'est bien, répondit M. le Curé.

Le dimanche suivant, en effet, le pauvre maître de chapelle fit prendre *fa*♯ au lieu de *fa naturel.* Il croyait avoir répondu aux intentions de son Curé.. — Erreur, tu fus bien de tous les temps !!..... Il fut apostrophé à l'issue même des vêpres par ce dernier, qui l'interpella ainsi : « Décidément, vous ne comprenez donc » rien? Je vous ai déjà dit que vous faites » chanter trop bas. » Mais, Monsieur, réplique le maître de chapelle, j'ai fait prendre un demi-ton plus haut. « Je vous dis que c'est trop bas, » riposte M. le Curé.....

Le dimanche suivant, le maître de chapelle fit prendre *sol* pour *dominante commune*..... Autre algarade !!. — Il continue en donnant *sol*♯ ! — Autre algarade !!..... Il monte jusqu'à *la;* mais il comprend que c'est le point extrême pour des secondes basses, s'il veut conserver les voix de ses artistes.. — Nouvelle algarade !!. — Il ne sait plus à quel moyen avoir recours; il a la fièvre. Pendant cinq jours il se demande : Que faire?

Soudain une idée lui vient à l'esprit, idée bizarre, c'est vrai, mais qui devait atteindre, au delà de ses espérances, le but proposé. Il ne la communique à personne,..... il attend dans le recueillement du silence. — Le dimanche, il se rend auprès du pasteur et lui dit : « M. le » Curé, si vous trouvez encore aujourd'hui que » je fasse chanter trop bas, je vous avoue que » je ne saurai plus qu'y faire. C'est la dernière » tentative possible. » Nous verrons, lui répondit M. le Curé.....

Le maître de chapelle rentre au chœur, donne ses ordres; les vêpres sont enlevées avec un entrain indicible.

En sortant de l'office, le bon curé appelle M. le Maître de chapelle et lui dit, avec l'effusion de la plus vive satisfaction : « A la bonne » heure ! c'est comme cela qu'il faut chanter... » Vous avez bien entendu, tous les fidèles chan- » taient avec nous?..... »

Savez-vous ce qu'avait fait le maître de chapelle?... Je vous le donne en dix,... je vous le donne en cent,... je vous le donne en mille,... et vous ne devinerez pas !

Il avait tout simplement repris sa dominante du *fa naturel*, la fameuse dominante trop basse, qui avait valu à son prédécesseur son renvoi, et à lui quatre algarades... C'est étourdissant de simplicité !!

Le second fait, Monsieur, se produisit quelques mois après celui que je viens de vous rapporter. Cette fois il s'agissait de musique.

Le maître de chapelle avait fait étudier un *O salutaris hostia*, de Novello, duo d'enfants et chœur à quatre voix. Le motet fut exécuté d'une façon irréprochable pendant la grand'-messe. Après l'office, M. le Curé fit appeler le maître de chapelle, et lui demanda : « De qui » est l'*O salutaris* que vous avez fait chanter » au lever-Dieu? » — M. le Curé, il est de Novello. — « C'est très-bien, reprend M. le Curé, » c'est très-bien ! seulement, vous faites chan- » ter les petits enfants trop bas (il y tenait à » son *trop bas*). Il faut m'élever ça d'une tierce » ou d'une quarte. »

Le malheureux maître de chapelle demeura abasourdi par cette réflexion. Cependant, re-

prenant son aplomb, il répondit à M. le Curé : « Il me semble pourtant que le diapason choisi » par l'auteur est le meilleur et le plus avantageux. Je ne voudrais pas vous contrarier; » seulement, je vous ferai remarquer que si » j'élève les parties vocales des enfants, il me » faudra élever les parties vocales des ténors » et des basses dans les mêmes proportions. » Or, M. le Curé, les *soprani* ont déjà des *sol;* » une tierce au-dessus donnera des *si*, une » quarte des *do;* les *contralti* ont des *mi;* une » tierce au-dessus donnera des *sol*, une quarte » des *la*. Rigoureusement parlant, et en les » faisant crier, quelques enfants pourront arriver à cette extrémité de l'échelle. Mais les » ténors ont des *la*♮; une tierce au-dessus leur » donnera des *do*; une quarte des *ré;* les basses » ont des *mi*♮; une tierce au-dessus leur donnera des *sol;* une quarte des *la*. Jamais ils ne » pourront y arriver. » — Qu'est-ce que vous dites, répliqua assez vivement M. le Curé? Il faudra bien qu'ils chantent ces gaillards-là!! On les paye.....

C'est juste, Monsieur le Curé, repartit le maître de chapelle avec une certaine émotion; je n'y avais pas songé. Vous me permettrez toutefois de vous observer respectueusement que je ne pensais pas que vous rétribuez des artistes pour avoir des voix impossibles... Cela dit, il s'éloigna...

Conséquence : il passa auprès du vénérable curé pour avoir une mauvaise tête, et fut sacrifié.

Voilà, Monsieur, les résultats de l'ignorance : elle se croit apte à tout juger; elle tranche dans des questions dont elle ne sait même pas le premier mot, et elle devient ridicule,....... quand elle n'arrive pas à l'injustice!

A bientôt la fin de cette étude, et tout à vous.

L'abbé GOUMARD.

VENTE DE LIVRES ET PARTITIONS
A VERSAILLES.

De l'Enseignement musical dans la Communauté des demoiselles de Saint-Cyr (XIIe et XVIIIe siècles).

Ces jours derniers avait lieu, à Versailles, la vente des partitions de musique se trouvant en double dans la bibliothèque de la ville.

Cette vente, annoncée à grands coups de tam-tam dans les journaux, a renouvelé l'histoire de *la montagne qui accouche d'une souris*. Nous sommes convaincus que les trois marchands de Paris qui se sont dérangés de leurs affaires pour aller à Versailles, seraient restés chez eux s'ils avaient pu avoir idée du peu de valeur des livres mis à l'encan avec tant de bruit.

Le public acheteur se composait de trois marchands ci-dessus dénoncés, plus quatre amateurs fourvoyés, le tout gelant et battant discrètement la semelle sous la table, vu le froid sibérien qui régnait dans cette grande salle non chauffée.

Le catalogue de la vente portait 125 numéros. Ce qui avait alléché les quatre amateurs, c'étaient ces petites indications perfides : *Aux armes de Mesdames de France*, *aux armes de la maison de Saint-Cyr*, *aux armes.... aux armes!* Voilà ce qu'on lisait à peu près à chaque numéro du catalogue. Il est vrai que quelque-unes de ces partitions avaient eu autrefois des armes gravées sur le plat, mais on les avait soigneusement grattées à la Révolution. Pour être complétement dans la vérité, il aurait donc fallu mettre : *Aux armes grattées de Mesdames de France*, *aux armes grattées de la maison de Saint-Cyr*. Nous ne parlerons pas des quelques partitions peu rares et généralement en mauvais état de Campra, Colasse, Dalayrac, Desmarets, Destouches, Duny, Grétry, des quelques Lulli, et des quatre Rameau.

Le numéro 95 du catalogue, c'est-à-dire les *Intermèdes en musique de la tragédie d'Esther*, composés par *Moreau*, était bien certainement l'article le plus recherché de toute la vente. Moreau, angevin, maître de musique de la chambre du roi, fit ces intermèdes à la demande de Racine. Ce petit in-4° est assez rare, et chacun des huit exemplaires provenant de Saint-Cyr, s'est vendu quarante à cinquante francs, quoique ce ne fût qu'une seconde édition.

La communauté de Saint-Cyr, fondée, comme on sait, par Louis XIV en 1686, se composait de 50 dames, de 36 sœurs converses et de 250 demoiselles. Les sœurs converses faisaient les trois vœux de religion, les dames en faisaient un quatrième, celui de consacrer leur vie à l'instruction des demoiselles de leur communauté.

Les demoiselles de Saint-Cyr étaient nommées par le roi; elles devaient avoir sept ans accomplis à leur entrée et de plus *faire preuve de quatre degrés de noblesse du côté paternel.* Au-dessus de 13 ans, on n'était plus admis; l'éducation se terminait à 20 ans. Lorsque ces jeunes personnes avaient l'âge susmentionné (20 ans), on les renvoyait à leurs parents, ou bien on les mariait à quelque noble époux, *agréable au roi* (c'est ainsi que s'exprime Piganiol de la Force). Quant à celles que le roi ne trouvait pas à marier (devaient-elles être laides!), elles entraient en religion. Ces dernières étaient choisies, à la pluralité des suffrages, pour remplir le nombre des 50 dames professes, lorsqu'il y avait des places vacantes; il fallait qu'elles eussent 18 ans accomplis.

Une curiosité (bien naturelle à un bibliomane) nous a fait acquérir tous les traités qui servaient à l'enseignement musical, les cantiques, recueils divers, etc., en usage dans l'établissement de Saint-Cyr.

On y trouve : *La nouvelle Méthode pour apprendre en peu de temps la musique*, *et l'art de chanter*, *par M. Denis; dédiée aux dames de Saint-Syr*. Ce volume renferme d'excellentes choses, entre autres des solféges en clefs d'*ut* qui ne sont pas à dédaigner, même aujourd'hui. L'introduction renferme quelques notes curieuses; citons : « On n'ignore pas que la chaconne, la villanelle, les airs vifs en général sont marqués par un 3 simple (indication de mesure); la passacaille, la sarabande par le 3/4. » Puis, plus loin : « L'abus dans lequel je

crois qu'on est tombé consiste en ce qu'on a choisi le 2 pour le rigaudon, la gavotte, la bourrée et plusieurs autres pièces de ce genre, au lieu qu'il aurait été plus à propos de se servir du 2/4. »

Nous pensons que ce traité est l'un des premiers qui ait donné au *bécarre* la signification qu'il a aujourd'hui : « Le bécarre supprime le bémol et le dièze, en faisant revenir la note qui le suit à son ton naturel. » Encore faut-il ajouter que la force de l'habitude fait oublier à M. Denis son propre principe : dans les exemples en *sol* ou en *ré* majeur on trouve, comme cela se pratiquait anciennement, les *fa* et les *do* dièze précédés d'un bémol au lieu d'un bécarre pour les rendre naturels.

Voici la manière de battre la mesure à *quatre temps* : « Le premier baissé se fait en battant ; le premier levé, qui suit immédiatement après, s'exécute en portant la main vers l'épaule gauche, c'est le second temps ; le second baissé, qui fait le troisième temps, doit être jeté à l'opposite vers le genou droit ; le quatrième temps, qui forme le second levé et finit la mesure, s'élance en haut vers l'oreille. »

Cela devait être une véritable leçon de gymnastique pour ces jeunes demoiselles, quatre fois nobles !

On se servait encore d'un autre traité intitulé : *la Musique théorique et pratique dans son ordre naturel, par M. ..., auteur de l'Art de la danse*, imprimé par J.-B.-C. Ballard, 1746. Ce sont principalement des règles pour la transposition ; on y parle également de la manière de noter la musique de mémoire, ce que l'auteur appelle *noter d'oreille*. Ce volume contient beaucoup d'exemples de musique : *pavanes, passepieds, bourrées, gavotes, musettes, gigues, passacailles, sarabandes, courantes, chaconnes, menuets, etc.*

Nous avons trouvé une troisième méthode, manuscrite, sans nom d'auteur, servant aux demoiselles de Saint-Cyr ; notre exemplaire était celui de la *Classe verte, dixième rang*. Il y a dans ce petit volume des notes assez intéressantes sur la signification de *l'accent, du port de voix, du balancement, du tremblement, de la feinte, du pincé, etc.*

Le service religieux de Saint-Cyr se trouve réuni dans deux gros in-8°, gravés, ayant pour titre : *Chants et motets à l'usage de l'église et communauté des dames de la Royale Maison de Saint-Louis, à Saint-Cyr, contenant les messes, vêpres, cérémonies, avec les litanies ; le tout composé par feu M. Nivers, organiste du roi*, etc. *Mis en ordre et augmenté de quelques motets par M. Clérambault, organiste de ladite Maison Royale* ; 1733. Ces deux volumes renferment le service religieux complet, avec les fêtes de l'année, etc., le tout en latin ; les plain-chants conservés y sont reproduits en notation rhythmée.

On sait que la compositon du *God save* a été attribuée à maint compositeur, à Hændel, à Lulli, etc. Voici d'où provient l'erreur, quant à Lulli : lorsque le roi d'Angleterre Jacques II visita Saint-Cyr, en 1690, on voulut lui faire la gracieuseté de chanter le *God save* avec des paroles françaises, ce cantique fut inséré à partir de cette époque dans le répertoire religieux de Saint-Cyr, ce qui amena plus tard la confusion sur sa véritable provenance. Les religieuses de Saint-Cyr ayant toujours prétendu, de bonne foi d'ailleurs, que ce cantique était né à Saint-Cyr, bien des historiens ont adopté cette version.

Il est à remarquer qu'aucun des cinq ou six *Domine salvum fac regem*, que renferment ces deux volumes, ne mentionne le nom du roi. Nous ignorons à quelle époque ou à quelle occasion le nom du roi de France fut introduit dans le *Domine*, mais il est constant qu'alors cet usage n'existait pas ; tous les textes disent simplement : *Domine salvum fac regem, et exaudi nos in die qua invocaverimus te.*

Une exception cependant : nous trouvons le nom de Louis XIV dans le seul morceau ayant pour titre : *Motet pour le roi en temps de guerre* : « *Ecce reges terræ commoti sunt conturbati sunt, salvum fac regem nostrum Ludovicum, Deus meus.* »

Outre le service pour les fêtes régulières de l'année, il y a quelques annexes dans ces deux volumes, comme *la cérémonie pour la prise d'habits des novices*, et celle pour la *profession*. Tous les faits et gestes des postulantes y sont minutieusement décrits ; la bénédiction des habits, la prise d'iceux, quand on donne le voile (les postulantes étant de retour auprès de la grille), le baiser de paix à la *profession* : les demandes et réponses des novices, les vœux, la remise des croix aux professes, quand on met les sœurs professes sous le drap mortuaire.

Il y a également des motets pour les temps de guerre, pour les nécessités publiques, pour la paix, puis ceux en l'honneur d'une bienfaitrice quelconque. Vu le grand nombre des voix, on les divisait parfois en deux chœurs, le grand et le petit chœur.

Nous terminerons cette revue des livres de musique de Saint-Cyr, en parlant d'un recueil de cantiques intitulé : *Les charmes de la musique sacrée*. Alors, comme aujourd'hui, existait ce mauvais goût de chanter des paroles sacrées sur des airs d'opéras ou de ballets ; le siècle de Louis XIV n'avait pas inventé cet usage, et le nôtre n'en verra pas la fin.

Nous trouvons, par exemple, dans ce volume, un six-huit, véritable air de contredanse, intitulé *air italien léger*, avec les paroles suivantes :

Le rossignol ne chante
Qu'au large et dans les bois,
Esclave on se lamente,
On est comme aux abois.
O liberté charmante,
Sans toi l'âme est dolente,
Sans forces et sans voix.

Parfois aussi, la mythologie se glisse dans les cantiques de Saint-Cyr :

Mais dans le Tartare
Quel sort se prépare ?
Hélas ! que de peines,
D'accablantes chaînes,
De cruelles gênes !

Ces derniers versicules se trouvent dans un

menuet de Lulli, que les dames professes avaient sans doute dansé à la cour, au temps heureux de leur jeunesse.

Sous le titre *la Précaution*, dont l'air porte l'indication *léger et gracieux*, cette jeune et quadruple noblesse chantait à Dieu :

Le carpillon toujours alerte,
Tire, nage vers l'autre bord ;
Quand il voit qu'on pense à sa perte,
Il s'enfuit et *pense à son sort*.

Nul doute qu'une fois lancées dans le monde, mesdemoiselles de Saint-Cyr ne se rappelassent avec profit le cantique du *Carpillon*.

On sait que le règne de Louis XIV nous a doté d'un bagage de chansons *très-tendres*, assez considérable. Aussi avait-on soin de prémunir ces jeunes filles contre de telles légèretés poético-musicales; lisez plutôt :

Contre la licence des chansons :

O discours imprudents ! non jamais Babylone
A l'excès du chrétien ne porta ses fureurs,
Et quand le ciel souffre encor ces horreurs,
Que sa douceur m'étonne !
Grand Dieu ! tu vois ton saint nom profané,
Un rimeur insolent dans ses vers le chansonne,
Arme-toi contre un forcené,
Et pour le réprimer, au moins menace, tonne !

Décidément, ces vers ne sont pas de Racine ; il faut ajouter que sur le mot *tonne*, il y a des vocalises en doubles croches pendant une douzaine de mesures : c'était pour imiter le tonnerre : musique descriptive. On n'a garde d'omettre le joli air de Rameau dans *Hippolyte et Aricie*.

Rossignols amoureux !

Seulement, on a mis *Rossignols enchanteurs;* le reste des paroles est à peu près le mot à mot de l'air.

Ces airs profanes devaient causer quelques légères distractions au recueillement de mesdemoiselles de Saint-Cyr, et comme l'a dit un poëte qui n'était pas Racine non plus :

Au chœur, mainte pensionnaire
Disant le chant de Débora,
Avait les yeux au sanctuaire
Et la pensée à l'Opéra.

J.-B. WEKERLIN.

NÉCROLOGIE.

J.-A.-H. VINCENT,

MEMBRE DE L'INSTITUT.

Un savant remarquable, qui était à la fois un érudit de premier ordre, un mathématicien distingué et un archéologue renommé, M. Alexandre-Joseph-Hidulphe Vincent, est mort récemment à Paris, dans sa 72e année. Nous n'aurions pas à nous en occuper ici, si cet écrivain laborieux, si ce travailleur infatigable n'avait, dans les innombrables opuscules publiés par lui dans une foule de journaux et de recueils périodiques ou scientifiques, abordé très-souvent les questions les plus ardues de la théorie, de l'histoire et de la critique musicales. Mais son esprit encyclopédique le poussait de tous les côtés à la fois, et c'est ce qui a fait qu'on a pu dire de lui :

« Mathématiques, physique, musique, archéologie, philologie, prosodie, histoire, géographie, philosophie, critique littéraire et scientifique, rien ne paraît étranger à son esprit; et partout où ses recherches se sont portées, il a simplifié ou complété, rectifié ou découvert. »

La vie de tels hommes, vie de labeurs et d'efforts incessants, par conséquent, tranquille et retirée, est rarement incidentée, et n'offre guère d'autre intérêt que celui qui réside dans l'examen de leurs travaux. Mais cet intérêt même, ne peut guère être excité que par une étude complète, et, tout en confessant que nous avons beaucoup appris dans les travaux de M. Vincent, nous nous voyons obligé de constater aussi notre incompétence dans l'ordre des recherches qui lui étaient familières, en dehors de notre spécialité qui se borne à la musique.

M. Vincent était né à Hesdin (Pas-de-Calais), le 20 novembre 1797, d'après M. Fétis. Il fit, dit un autre biographe, M. Tisseron, « ses études au collége d'Hesdin, de Douai, et d'Amiens, où ses succès lui valurent une bourse. Admis à l'Ecole normale en 1816, il fut reçu agrégé en 1820. Depuis cette époque, il a professé successivement les sciences physiques et les mathématiques spéciales au collége de Reims et aux lycées Rollin, Bourbon, et Saint-Louis, à Paris. Nommé conservateur de la bibliothèque des Sociétés savantes, au ministère de l'Instruction publique, M. Vincent fut élu, en 1850, membre de l'Institut, Académie des inscriptions et Belles-Lettres.

Dans ses nombreux travaux sur la musique et sur la métrique des anciens, qui sont ceux qui nous intéressent principalement, M. Vincent s'est trouvé plus d'une fois en désaccord avec M. Fétis, ainsi qu'avec M. Bernard Jullien. Nous ne prétendons pas vouloir trancher le différend qui a amené une longue polémique entre ces trois savants : nous constatons seulement que les travaux de M. Vincent sont ceux qui nous ont guidé dans l'examen que nous avons fait de la musique des Grecs, dans la conviction que nous avons acquise, que l'harmonie n'était pas, pour l'ancienne Grèce, un art inconnu, ainsi que dans les recherches qui nous ont amené à reconnaître les causes pour lesquelles les principes de l'ancienne musique nous sont restés inconnus, quelles ont été les vicissitudes de la science antique, et les origines du système moderne. Son amour était d'ailleurs si grand, pour ces questions, surtout pour celles relatives à l'harmonie simultanée des Grecs, dont il pensait avoir retrouvé les traces, qu'il avait fait construire des instruments spécialement propres à aider ses recherches, et à faire comprendre l'ancien système musical. En 1850, il fit entendre ces instruments à l'Institut. M. Vincent était officier de la Légion d'honneur.

Voici la liste des travaux relatifs à la musique, par M. Vincent, de ceux du moins qui sont parvenus à notre connaissance. Elle contient environ le double de ceux mentionnés par M. Fétis, et l'on verra que pendant plus de trente-cinq ans, cet honorable écrivain n'a pas quitté la brèche.

VICTOR NAURA.

I. *Anonymi scriptio de Musica. Bacchii senioris Introductio artis musicæ, primum edidit Frid. Bellermann.* (Extrait de la *Revue de bibliographie analytique*, décembre 1841.) *S. l. n. d.*, in-8°. — 2. *Introduction au Traité d'Harmonique de Georges Pachymère.* (Extrait des *Notices des Mss.*, publiées par l'Académie des Inscriptions.) *S. l. n. d.*, in-4°. — 3. *De la Musique dans la tragédie grecque*, à l'occasion de la représentation d'*Antigone*. (Extrait du *Journal général de l'Instruction publique*.) *S. l. n. d.*, in-8°. — 4. *Note sur une formule générale de modulation.* (Extrait des *Mémoires de la Société royale des Sciences*, etc., de Lille.) Lille, Danel, 1832, in-8°. — 5. *Sur une méthode proposée par Ampère*, pour extraire les racines des fractions. Décomposition des fractions en facteurs. Application à la théorie de la gamme, principalement chez les Grecs. (Extrait des *Annales de Mathématiques* de janvier 1846.) Paris, Fain, in-8°. — 9. *Sur la Théorie de la gamme et des accords.* (Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, t. XLI.) Paris, 1855, in-4°. — 7. *Lettre à M. Rossignol sur le vers dochmiaque.* (Extrait du *Journal général de l'Instruction publique*, du 6 mars 1847.) *S. l. n. d.*, in-8°. — 8. *Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique*, avec une traduction française et des commentaires. (Extrait des *Notices des Mss. de la Bibliothèque du roi*, t. XVI.) Paris, 1847, in-4° de 600 p. — 9. *Note sur la messe grecque qui se chantait autrefois à l'abbaye de Saint-Denis.* Paris, 1864, in-8°. — 10. *Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien*, constaté sur l'Antiphonaire de Montpellier. (Extrait de la *Revue archéologique*.) Paris, 1854, in-8°. — 11. *Supplément à une précédente note sur l'emploi des quarts de ton dans le chant liturgique.* (Extrait de la *Revue archéologique*.) Paris, 1855, in-8°. — 12. *L'Etude de l'harmonie rendue facile* à l'aide d'un nouvel exposé du système musical. Traité complet de l'origine des accords et de la pratique de l'harmonie. Paris, 1867, gr. in-8°. — 13. *De la notation musicale attribuée à Boëce*, nouvelles considérations sur la musique et sur la versification du moyen âge. (Extrait du *Correspondant*.) Paris, Douniol, 1855, in-8°. — 14. *Explication d'une scène relative à la musique.* Paris, in-8°. — 15. *Des notations scientifiques à l'école d'Alexandrie.* (Extrait de la *Revue archéologique*.) — 16. *Quelques mots sur la musique et la poésie anciennes*, à propos de l'ouvrage de M. B. Jullien, intitulé : *De quelques points des sciences dans l'antiquité.* (Extrait du *Correspondant*.) Paris, Douniol, 1854, in-8°. — 17. *Sur la tonalité ecclésiastique et la musique du XVe siècle.* (Extrait de la *Revue archéologique*.) Paris, Leleux, 1858, in-8°. — 18. *Analyse du Traité de métrique et de rhythmique de saint Augustin*, intitulé *De Musica*. Paris, 1847, in-8°. — 19. *Communication sur l'emploi du quart de ton dans la musique.* Paris, 1854, in-8°. — 20. *De la musique des anciens Grecs*, discours prononcé au congrès scientifique de France. Arras, 1844, in-8°. — 21. *Dissertation sur le rhythme chez les anciens.* (Extrait du *Journal de l'Instruction publique*.) Paris, Paul Dupont, 1845, in-8°. — 22. *Notice sur la vie et les travaux d'Auguste Bottée de Toulmon*, membre résidant de la Société des Antiquaires de France. (Extrait de l'*Annuaire de la Société*.) Paris, Crapelet, 1851, in-12. — 32. *Pédagogie musicale. Sur une clef universelle.* (Extrait de la *Revue de musique ancienne et moderne*.) Paris, 1856, in-8°. — 24. *Rapport fait à la section d'archéologie, sur un manuscrit musical du XVe siècle.* Paris, Imprimerie Impériale, 1858, in-8°. — 25. *Mémoire sur le système de Scheibler* (pour l'accord des instruments). (Extrait des *Annales de chimie et de physique*.) Paris, 1849. — 26. *Sur l'Histoire de l'harmonie au moyen âge*, par E. de Coussemacker (analyse de cet ouvrage). *De la valeur et de la lecture des neumes dans la musique du moyen âge.* (Extrait du *Correspondant*.) Paris, Douniol, 1853, in-8°. — 27. *Notes sur le calendrier, sur le système métrique et sur la musique des Grecs*, au sujet d'un manuscrit du *Traité des lois*, Gémistus Plethon. Paris, 1842. — 28. *Réponse à M. Fétis et Réfutation de son mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs.* Lille, Danel, 1859, in 8°.

Telle est la liste complète des travaux relatifs à la musique publiés par M. Vincent, de ceux du moins qui sont venus à notre connaissance. Elle contient environ le double de ceux dont a fait mention M. Fétis, et l'on conçoit que pendant plus de trente-cinq ans ce savant écrivain n'ait pas quitté la brèche. De semblables travaux honorent la science, et perpétuent la mémoire de ceux qui passent leur vie à les accomplir d'une façon aussi désintéressée que M. Vincent.

LES FÊTES RELIGIEUSES AU NOUVEL AN.

L'année nouvelle pour les Gaulois nos ancêtres commençait le sixième jour de la nouvelle lune après le solstice d'hiver : les Druides passaient cette nuit qui était appelée la *nuit mère*, à cueillir en grande pompe le gui de chêne qu'ils regardaient, en raison de sa verdure perpétuelle, comme l'emblème de l'immortalité de l'âme et de l'éternité du monde. Après s'être purifiés avec la dernière eau tombée du ciel, ils aspergeaient le peuple avec une branche de verveine plongée dans l'eau lustrale; puis le cortége se formait, et accomplissait un long circuit à l'entrée d'un bois appelé *bois sacré*. A l'instant marqué, un Druide en robe blanche montait sur l'arbre, une faucille d'or à la main, et tranchait la racine de la plante que d'autres Druides recevaient dans une saie blanche, car il ne fallait pas qu'elle touchât la terre. Puis on immolait deux taureaux blancs, et le reste de la journée se passait en festins et en réjouissances. Cet usage druidique se perpétue sous diverses formes dans toutes les parties de la France. Plusieurs textes des synodes ou conciles nationaux attestent qu'au XVIe siècle, et même au XVIIe, on se livrait encore dans les campagnes à des fêtes qui rappelaient la cérémonie du gui sacré, et qu'on nommait *Guilanleu* ou *Aguilanneuf* (gui de l'an neuf). La récolte de la verveine s'accompagnait également d'un cérémonial bizarre et de formules mystérieuses.

Cependant, dès le premier siècle, l'Eglise chrétienne a institué la fête de la *Circoncision*, qui se célèbre le 1er janvier, et qui d'abord appelée *octave de la Nativité*, a pris, vers le VIIe siècle, le nom de Circoncision qu'elle n'a plus quitté depuis.

La fête de l'*Epiphanie*, fixée à la date du 6 janvier, a pour objet de rappeler le souvenir du jour où le divin Rédempteur s'est manifesté pour la première fois aux Gentils, c'est-à-dire, celui où des mages, partis des régions orientales, vinrent à Bethléem adorer au berceau l'Enfant divin. Elle se célèbre le même jour dans l'Eglise catholique ainsi que dans l'Eglise grecque; mais les Grecs lui donnent le nom de *Téophanie*. Chez nous on l'appelle encore *Fête des Rois*, parce que l'opinion attribue cette qualité aux mages dont parle saint Mathieu. Outre la visite des mages, l'Eglise solennise encore le même jour le baptême de Notre Seigneur par saint Jean, et son premier miracle aux noces de Cana. La fête de l'Epiphanie est assurément l'une de celles où nos paroisses déploient le plus de pompe: dans toutes les cathédrales pourvues d'une bonne maîtrise, on entend au salut des noëls et des motets choisis. Après celle de Notre-Dame de Paris, qui possède toujours les plus belles voix d'enfants et le plus grand nombre de chantres, les chœurs que l'on cite en première ligne sont ceux de la Madeleine, de Saint-Eustache et de la Trinité, où le chant choral s'est grandement perfectionné depuis quelque temps.

SAIN-D'AROD.

(*Journal officiel*.)

CHRONIQUE.

*** A la messe du 1er janvier, célébrée à la chapelle des Tuileries, on a entendu l'*O Salutaris*, d'Auber; la voix de Mlle Nilsson et le violon d'Alard y ont fait sensation. LL. MM. ont félicité l'illustre compositeur et ses deux remarquables interprètes.

*** Les élèves de l'Ecole de musique religieuse fondée sous le patronage de l'administration des cultes et dirigée par M. Lefèvre-Niedermeyer ont chanté, à l'occasion de la solennité de l'Epiphanie, dans l'église Saint-Martin, une messe de feu de Niedermeyer, qui est d'un beau style, et en outre fort bien écrite pour les voix.

Abstraction faite de quelques remarques relatives aux timbres de voix de basse qui ne nous ont pas paru assez graves en certains passages; de l'émission vocale des ténors, chez lesquels on aurait désiré par moments un peu plus d'ampleur; ainsi que des premiers *soprani* qui n'étaient peut-être pas en nombre relativement suffisant, on peut dire que dans cet ensemble il y a incontestablement de très-grandes qualités musicales, de la précision, de la justesse et quelques bonnes nuances. Tout cela est fort estimable, fort louable même; et il serait bien à désirer que nos églises eussent souvent recours à ce beau choral religieux dont l'ensemble possède assez de plénitude pour ne point laisser sentir les lacunes que l'on trouve dans presque toutes les chapelles-musique de nos paroisses, parmi les voix d'hommes, et surtout celles des ténors dont le chiffre ne dépasse jamais 2 ou 3. Mais il faut le constater; ces élèves ne sont pas précisément des chanteurs; la plupart étudient le solfège, l'orgue, le piano; d'autres s'exercent au plain-chant, au contrepoint, à la composition; et l'école dont il s'agit recherche moins leurs voix que leurs aptitudes. Redisons-le pourtant, il y a là un remarquable et très-estimable ensemble; il y a de la musique, et plus encore, il y a de la tradition, ce qui est chose assez rare, et ce qui ne se voit pas partout de nos jours, ainsi qu'on a pu s'en convaincre l'année dernière, au *Stabat* chanté le samedi-saint dans une de nos grandes paroisses, par deux ou trois cents voix.

Nous avons appelé de tous nos vœux le moment où des orphéons religieux se formeront autour de nos églises qui trouveront là de précieuses ressources aux jours de solennités. Espérons que ce moment viendra pour Paris, puisque le mouvement se fait déjà sentir dans nos provinces. A Montpellier, M. Tœrnig a formé une société religieuse qui s'est fait entendre à la cathédrale; à Lyon, M. Chapolard conduit son excellent choral de la *Lyre Lyonnaise* à la paroisse du *Bon-Pasteur;* à Marseille, M. J.-B. de Croze a recruté des orphéonistes qui, par le nombre et la richesse de leurs voix méridionales, forment un chœur imposant; à Lons-le-Saunier, M. Ch. Dupart a fait chanter dans la grande église une messe pour laquelle il a réuni une société chorale avec les ressources ordinaires du lutrin. Enfin, ne constatons-nous pas encore dernièrement, que jusques dans le bourg de Rives en Dauphiné, M. Lefebvre avait contribué à former une très-belle solennité religieuse en accompagnant ses orphéonistes le jour de la Toussaint, à la paroisse de cette localité?

Que de tels exemples se suivent et se propagent, et l'on n'aura plus à envier au culte réformé l'ampleur de ses chœurs; et nos églises auront des ensembles qui cesseront d'être aussi mesquins, et où les chantres n'auront plus besoin d'aboyer comme cela se voit... quelquefois, pour ne pas dire souvent.

*** La messe à trois voix, de François Bazin, a été chantée avec un grand succès, le jour de la fête de Noël, dans la cathédrale d'Orléans. M. Lemoine, maître de chapelle, en a dirigé l'exécution avec beaucoup de talent. La belle composition de François Bazin a produit une vive sensation sur le public nombreux qui assistait à cette solennité religieuse.

Etranger.

*** M. l'abbé Listz est parti de Rome pour l'Allemagne jeudi dernier. Un de ses élèves, jeune homme de grande espérance, M. Camille Giucci l'accompagne jusqu'à Munich. Là, sur les conseils de l'illustre maître, M. Giucci qui a déjà exécuté dans les concerts des morceaux de piano très-remarqués, séjournera pendant deux années pour s'y livrer à l'étude du contre-point et se perfectionner dans l'art musical.

Ceci nous amène à constater l'importante influence qu'a exercée à Rome M. l'abbé Listz sur les pianistes romains. Bien qu'entièrement livré à son penchant pour la composition, il n'a pas refusé de protéger des talents comme ceux de MM. Sgambati et Giucci que nous croyons destinés à faire vivre dans le monde l'incomparable méthode de ce grand maître De l'aveu de tous les connaisseurs qui ont admiré M. Sgambati dans son dernier concert au palais Caffarelli, ni Paris, ni Londres, ni Vienne, ni Pétersbourg, ne possèdent de pianistes qui le surpassent dans son talent d'exécution.

*** *Cologne.* — Un festival international vient d'avoir lieu sous la direction du docteur Herx; le résultat n'en a été ni brillant ni rémunérateur. — La Société chorale Mænnergesangverein et la Société philharmonique se sont réunies pour donner un concert le 12 décembre, sous la direction de Franz Weber; on y a exécuté des chœurs de F. Lachner, d'Engelsberg, et la cantate *Salamis*, de Fried. Gernsheim. Le lendemain, l'*Union chorale*, dont F. Gernsheim est le chef, a donné à son tour un concert de bienfaisance, où cet éminent artiste a exécuté, avec Ferd. Hiller, des duos pour deux pianos, de Mozart et Hiller. Des chœurs de Schubert, Mendelssohn et Gernsheim ont été parfaitement dits et ont eu un très-grand succès.

*** *Leipzig.* — Le dixième concert du Gewandhaus avait pour principal attrait la symphonie de Schumann, « non achevé, » et intitulée : « Ouverture, Scherzo, Finale, » ainsi que la présence du flûtiste français, M. de Vroye, dont le talent bien connu a été accueilli avec chaleur. M. de Vroye a montré, dans le *Larghetto* de Spohr, qu'entre autres morceaux, il faisait entendre un art accompli dans lequel il n'a guère aujourd'hui de rivaux, cela est visible. Mlle Kanisch, du théâtre de la Cour de Dresde, a aussi chanté à ce concert, et avec succès également.

*** Le jeune Guglielmo Adolfi, natif de San-Giuliano, dans les Marches d'Ancône, vient de recevoir le diplôme de *Maestro di Musica*, à la suite de sa présentation à l'abbé Listz qui avait été émerveillé de ses qualités d'enfant-prodige.

*** C'est dans son texte grec original que la tragédie d'*Antigone*, de Sophocle, vient d'être représentée à Prague. Ajoutez-y les chœurs savants et charmants de Mendelssohn, et vous avez une soirée de haut goût s'il en fût!.. Certes, cela est à l'honneur du théâtre de Prague!

E. REPOS,
Propriétaire-gérant responsable.

Bar-le-Duc, Imprimerie Contant-Laguerre.

LE PLAIN-CHANT. DIXIÈME ANNÉE. N° 2. — FÉVRIER 1869. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Avis. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMEMT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : **72** *francs au lieu de* **108** *francs, pour les abonnés à la dixième année* 1869.

SOMMAIRE.

LITURGIE ECCLÉSIASTIQUE.

LA CHANDELEUR, ET L'INSTITUTION DU CARÊME.

L'Eglise chrétienne célèbre, le 2 février, la fête de la Présentation de Notre Seigneur au temple, et de la Purification de la sainte Vierge, renvoyée au dimanche suivant depuis sa suppression par le concordat de 1801, et qui est appelée communément *Chandeleur*, parce qu'il se fait au commencement de l'office une bénédiction de cierges ou chandelles de cire que l'on distribue à tous les assistants qui doivent faire partie de la procession. Cette fête fut instituée, selon les uns, par le pape Gélase, en 472, et, selon d'autres, par le pape Vigile, en 536; mais les deux hymnes qu'on y chante aux offices du matin et du soir n'ont été insérées que fort tard dans nos offices diocésains, puisqu'elles ont été composées par Santeuil, qui se fit au XVIIe siècle un nom célèbre comme *hymnographe*.

Chez tous les peuples anciens la purification du corps a été regardée comme un symbole de la pureté de l'âme; et dans toutes les religions, les ablutions, les lustrations ont fait partie des cérémonies du culte. La loi mosaïque, en particulier, renfermait des prescriptions sévères à ce sujet. Les purifications avaient le même objet que la distinction des viandes; elles habituaient à l'obéissance un peuple insoumis, et lui rappelaient sans cesse la loi de Dieu jusque dans les choses ordinaires de la vie; en outre, elles avaient une haute importance hygiénique, car dans les climats chauds de l'Orient; les purifications sont en beaucoup de cas nécessaires pour prévenir le danger d'infection ou de corruption. La plupart consistaient en bains, en lotions, en offrandes. Celles-ci devaient, autant que possible, avoir lieu dans le temple même : on offrait un chevreau, un agneau, des tourterelles et autres oiseaux.

Les femmes, après leurs couches, étaient considérées comme impures pendant quarante jours si elles avaient enfanté un fils, et pendant quatre-vingts jours si elles avaient donné naissance à un enfant du sexe féminin. Ce laps de temps expiré, elles devaient se présenter au temple pour rendre hommage au Seigneur. En vertu de cette loi à laquelle elle se soumit par humilité, la Mère du Sauveur se rendit au temple avec son divin fils quarante jours après la naissance de ce dernier, et c'est en mémoire de cet événement que l'Eglise a fixé au 2 février la solennité religieuse dont il s'agit.

C'est à l'imitation de l'ancienne purification que dans les pays catholiques les femmes qui relèvent de couches se rendent à l'église pour y faire une

légère offrande, et y recevoir la bénédiction du prêtre. Cette pratique pieuse a reçu le nom de *relevailles*.

Les Grecs qui célèbrent également cette fête, la nomment *hypante*, c'est-à-dire, *rencontre*, parce que ce même jour le vieillard Siméon et la prophétesse Anne ayant rencontré l'enfant-Dieu dans le temple, le reconnurent pour le Messie. Suivant plusieurs écrivains, cette solennité aurait été instituée seulement en 542, à l'occasion d'une peste qui désolait Constantinople : mais elle est beaucoup plus ancienne, car il en est fait mention par saint Grégoire de Nysse, mort en 396.

La Chandeleur a été cette année l'objet d'une solennité toute particulière à l'église de la *Trinité* où l'Association générale des musiciens a fait chanter une messe en musique avec accompagnement d'orgue et d'orchestre, au profit de sa caisse de secours. Une assistance nombreuse, répondant à cet appel fait à la charité, a recueilli à la fois la satisfaction d'accomplir une bonne œuvre et de connaître une composition magistrale; œuvre de feu Léon Kreutzer, dont nous nous proposons de publier un compte rendu détaillé. En attendant, nous sommes heureux de pouvoir mentionner que sous le rapport des convenances du style, de la sévérité des formes, de l'ampleur majestueuse qui règne dans tout son ensemble, l'œuvre posthume de Kreutzer a peu d'analogie avec la plupart des compositions modernes que l'on entend si souvent dans nos églises; que le texte y est prosodié correctement, comme on devait s'y attendre, non-seulement de la part d'un homme de goût, mais encore d'un musicien lettré, qui a su étudier en outre à la bonne source cette accentuation musicale du latin que l'Italie nous a de tout temps offerte comme modèle; que les Allemands se sont appliqués à suivre, et que nos compositeurs français, à l'exception de Cherubini, Lesueur, Choron, Niedermeyer et Gounod n'ont guère imitée jusqu'à présent : ce qui fait que nos compositions musicales religieuses restent toujours à peu près lettre morte vis-à-vis de l'Italie et de l'Allemagne, tandis que nos chefs-d'œuvre dramatiques sont admirés dans toute l'Europe.

Le concile de Nicée, tenu en l'an 325, ayant décidé que la solennité de Pâques aurait toujours lieu le premier dimanche après la pleine lune qui suit l'équinoxe du printemps (21 mars), le carême ou période quadragésimale, a dû nécessairement commencer quarante jours avant cette date. L'Eglise, en le fixant à cette époque de l'année, a voulu préparer les chrétiens, par une longue pratique de la mortification, à célébrer dignement le grand anniversaire de Pâques et de la résurrection du Sauveur. Les docteurs s'accordent à reconnaître que ce fut le pape Télesphore qui fixa cette période d'abstinence dès l'année 131, et lui assigna sa durée, afin d'imiter l'exemple de Jésus-Christ, qui jeûna pendant quarante jours dans le désert.

Cependant bien que l'institution du Carême se rattache à l'établissement même du Christianisme, c'est plus tard que son observation a été rendue obligatoire : et si quelques écrivains ont pensé que la pratique du jeûne avait été constamment une loi, « ils n'ont pas réfléchi, dit le liturgiste Pascal, que durant les deux premiers siècles, les chrétiens se dévouaient à cette pénitence avec une telle ferveur, qu'un précepte formel eût alors été inutile. » Ce n'est qu'au IIIe siècle, alors que la piété commençait un peu à se refroidir, qu'on en fit une obligation rigoureuse. Nominalement la période quadragésimale dure quarante-six jours; mais comme les dimanches le jeûne a été suspendu, les jours de pénitence déterminés par l'Eglise étaient seulement au nombre de quarante. Les Grecs commencent le Carême huit jours plus tôt que nous; mais ils n'ont pas plus de jours de jeûne, car ils n'observent pas d'abstinence le samedi, excepté celui de la semaine sainte.

Notre carême commence le mercredi des *Cendres* qui a été ainsi nommé de la cérémonie religieuse en usage de temps immémorial dans le catholicisme, et dont le but est d'inviter l'homme à la pénitence en lui rappelant son néant. A l'office de ce jour, le célébrant après avoir récité les psaumes pénitentiaux et d'autres oraisons, bénit des cendres, et en dépose quelques parcelles avec le pouce en formant une croix sur le front des fidèles, et en adressant à chacun d'eux ces paroles : « Homme, souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras en poussière! » C'est le texte même de la sentence que Dieu prononça contre le premier pécheur (1). Les cendres dont l'Eglise fait usage pour cette cérémonie, sont produites avec les débris de vieux rameaux bénits, et avec les linges qui ne peuvent plus servir à l'autel. Si leur quantité n'est pas suffisante, on l'augmente en brûlant du bois de chêne, et le mélange doit être tamisé.

Cette coutume d'imposer les cendres sur la tête des fidèles en signe de mortification et de pénitence est un souvenir des mœurs anciennes. Dans les grandes calamités publiques et privées, les Juifs avaient coutume, pour témoigner leur affliction et leur douleur, de déchirer leurs habits, de se vêtir d'un sac, et de se couvrir de cendres. La cérémonie des Cendres est donc un symbole mélancolique et touchant, éminemment propre à marquer cette période de recueillement dans laquelle entre alors toute l'Eglise catholique. Dans l'église de Milan, la cérémonie des Cendres a lieu le lundi qui suit le dimanche de la *Quadragésime* ou premier dimanche de Carême, parce que conformément à un ancien usage local, son carême ne dure que trente-six jours au lieu de quarante.

La liturgie ecclésiastique prescrit pour le temps du Carême comme pour celui de l'Avent et les jours de *Vigile* en général, l'ornement sacerdotal de couleur violette. Le chant du *Gloria in excelsis* est supprimé à la messe, ainsi que les *répons* joyeux; il en est de même de l'intervention des orgues : *Tacent organa*. A Paris cependant, et dans toute la France,

(1) *La Genèse*, liv. III.

la plupart des églises, sauf la primatiale de Lyon, se servent de l'orgue d'accompagnement pour soutenir les chantres, dont les voix sont souvent si promptes à s'égarer, depuis que l'étude du plain-chant n'existe plus guère que dans les séminaires et quelques maîtrises métropolitaines. Dans la liturgie romaine, ainsi qu'en Bohême, en Autriche, en Belgique, en Lithuanie, les chants sacrés sont exécutés soit à l'unisson, soit en parties vocales harmonisées à la Palestrina, sans aucune espèce d'accompagnement, ce qui leur imprime un caractère plus pieux, plus austère, plus en rapport en un mot avec les traditions des Conciles et le sentiment des Pères et des Docteurs.

C'est surtout à partir du dimanche de la *Passion* que cesse tout accompagnement d'orgue ou d'orchestre. Mais le nombre de voix est augmenté pour les pièces solennelles, notamment pour le chant de la *Passion* qui a lieu le dimanche des Rameaux, ainsi que pour les offices des jeudi et vendredi saints, et le chant traditionnel du *Stabat*. Rien assurément n'est plus austère ni plus grandiose à la fois, que l'effet de ces chants lorsqu'ils sont interprétés avec un vrai sentiment de l'art par une masse vocale. On connaît d'ailleurs les splendeurs de Saint-Pierre du Vatican, et des *miserere* d'Allegri et de Palestrina à la Sixtine ; et il est inutile d'insister de nouveau sur ce sujet.

Avant le XIe siècle, l'observation du jeûne quadragésimal variait aussi dans la pratique selon les localités. En général, on s'abstenait partout de toute espèce de jeux et de divertissements ; les procès même étaient suspendus, mais les aliments interdits n'étaient pas les mêmes partout. En Orient, où l'usage de la viande était peu répandu, les fidèles vivaient de pain et d'eau, de fruits secs et de légumes. On dînait à midi, et on faisait le soir, surtout dès le VIe siècle, un léger repas d'herbes et de fruits crus. En Occident, du temps de saint Augustin, on s'abstenait de viande et de vin. Le vin fut permis par la suite, tandis que l'usage de la viande a été constamment interdit.

L'habitude de ne faire qu'un seul repas, après les vêpres, dura jusqu'au commencement du XIIIe siècle. On commença à prendre quelques conserves, puis on avança le repas à trois heures. Enfin, vers l'an 1500, on se mit à dîner à midi, et l'on crut observer l'abstinence du temps quadragésimal en ne mangeant pas de viande et en ne faisant que deux repas, l'un, le plus substantiel, à midi, l'autre plus léger, dans la soirée. Ce dernier fut appelé *collation*, du mot latin *collatio* qui désignait la coutume adoptée dans les couvents, de donner aux moines, les jours de grand jeûne, après la conférence et la prière du soir, une petite quantité d'eau et de vin. Ce changement ne fut pas le seul qui s'introduisit dans la pratique du jeûne. Dans certaines circonstances, l'Eglise permit soit à des particuliers, soit à des communautés entières de prendre certains aliments ordinairement interdits.

Il passa dans les habitudes de faire, pour chacune de ces dispenses, une offrande pécuniaire à la paroisse. Les fonds ainsi obtenus étaient employés soit à soulager la misère, soit à ériger de nouveaux monuments au culte catholique. Le nom de *tours de beurre* donné à certaines flèches de plusieurs de nos cathédrales, à celles de Bourges et de Rouen, par exemple, rappelle l'origine des ressources au moyen desquelles elles furent construites : ces fonds provenaient en effet des offrandes faites par les paroissiens qui avaient obtenu l'autorisation de manger du beurre.

L'Eglise a grandement modifié le jeûne et l'abstinence ; cependant elle a toujours exigé une cause légitime qui en puisse dispenser à certains jours de la semaine. Ces causes sont au nombre de trois : la dispense, l'impuissance physique ou morale, et le travail. En France, les évêques ont l'habitude de dispenser d'une manière générale leurs diocésains d'une partie de l'abstinence prescrite pour le Carême, et les curés peuvent aussi dispenser leurs paroissiens, mais uniquement pour des cas particuliers. SAIN-D'AROD.

(*Journal officiel.*)

PETITE MESSE DE ROSSINI.

Sa première interprétation publique.

La messe posthume de Rossini dont on avait depuis longtemps annoncé l'exécution musicale au Théâtre-Italien, a été interprétée pour la première fois le dimanche 26 février. Nous consacrerons dans notre prochain numéro un article spécial à l'apparition de cette œuvre qui va sans doute voir se renouveler sur nos théâtres lyriques et dans nos concerts, les succès du *Stabat* en l'année 1844.

En attendant, nous publions la note suivante due à M. Elwart, qui avait pu assister à la première interprétation de cette œuvre (non orchestrée alors), dans le salon de M. le comte Pillet-Wil, en 1865.

« Le grand maëstro ayant eu l'occasion d'entendre la messe du *Sacre*, de Cherubini, à Saint-Eustache, exprima son étonnement relativement à l'absence de toute espèce de solos dans cette œuvre d'une beauté achevée. Il lui fut répondu que cette messe avait été écrite pour la cérémonie qui eut lieu à Reims en mai 1825, et que la longueur des cérémonies du sacre royal avait obligé Cherubini à ne pas sacrifier aux *grâces vocales*.

— Eh bien ! dit Rossini, moi, j'en ferai une aussi; mais comme elle ne servira au sacre de personne,

je n'oublierai pas d'y faire briller, sans ostentation musicale pourtant, les quatre voix-types humaines.

Il écrivit donc ce qu'il appelait sa *petite messe*, pour soprano, contralto, ténor et basse, chœurs et accompagnement de piano et d'harmonium. Cette espèce d'introduction était en quelque sorte la reproduction par la gravure de son tableau musical. Et toujours plein de bienveillance pour nous, il nous fit l'honneur de se transporter à notre domicile pour nous remettre lui-même un billet d'entrée à l'exécution intime qui en devait avoir lieu le 13 mars 1865, rue Moncey, chez M. le comte Pillet-Will.

Tous les grands artistes présents à Paris étaient venus dans les splendides salons de l'ami du maëstro : Auber et Meyerbeer s'y coudoyaient. Le succès fut immense et tellement sincère, que, dans notre conviction, le *Stabat* nous sembla dépassé par son propre auteur.

C'est le dimanche 26 février que l'exécution de la messe de Rossini a eu lieu sous forme de concert, au Théâtre-Italien. M. Strakosch en a acquis pour 100,000 fr. la propriété de la veuve de Rossini et en a rétrocédé, moyennant 50,000 fr., le droit de gravure à la maison G. Brandus, Dufour et Cie.

Voilà une belle œuvre qui aura été la cause d'une belle spéculation. Nous eussions bien désiré qu'elle eût été aussi l'occasion d'un acte de charité. Mais tout le monde ne pense pas comme nous, et tout en évitant d'établir un parallèle entre la messe de Léon Kreutzer et celle du maître des maîtres contemporains, nous félicitons ses ayants-droit de l'avoir présentée pour la première fois au public parisien au nom de la fraternité musicale. »

A. Elwart.

La *Chronique musicale*, résumé des faits et nouvelles de l'art, rédigée par M. Moschelès est un journal fort bien fait : nous l'avons dit déjà en diverses circonstances, et notamment en annonçant la messe qu'il avait mise au concours. Nous remarquons en outre depuis quelque temps l'indépendance avec laquelle il s'occupe de la question orphéonique, la sagesse avec laquelle il parle sur ce sujet; et nous nous félicitons grandement de lui voir formuler des vœux pour l'amélioration des concours d'orphéons dans nos départements. Ces concours doivent viser à devenir de plus en plus sérieux, à être organisés à un point de vue réellement artistique, afin que les municipalités n'en fassent pas, comme on peut déjà le craindre, l'annexe d'une exhibition régionale de bestiaux ou de courses en sacs ou en vélocipèdes.

Nous l'avons dit nous-même : il importe que des médailles qui sont accordées par l'Empereur, par les préfets, les maires, les conseils généraux, etc., aient une signification sérieuse; et c'est pour cela qu'il faut des juges spéciaux, et placés dans des conditions que nous avons indiquées en temps et lieu, à propos du dernier concours de Grenoble qui a suscité ultérieurement de vives réclamations; trop souvent, en effet, à la suite de ces manifestations de l'art populaire, on rencontre des vaincus mécontents, et ardents dans leurs discussions.

« C'est une raison de plus, a dit la *Chronique musicale*, pour s'attacher à mettre les mécontents dans leur tort, en laissant le moins de prise possible à la critique : et c'est pour cela qu'il importe que les jurys qui acceptent des fonctions délicates, qui vont perdre leur temps en voyages longs et fatigants aient surtout besoin d'être protégés contre des soupçons ou des accusations injustes : c'est pourquoi il faut souhaiter qu'ils soient couverts d'un mandat d'autant plus régulier qu'il sera indiscutable. »

En attendant, mentionnons une création utile due à l'initiative du Comité des intérêts orphéoniques qui a pris naissance, comme on le sait, au sein du conseil du *Moniteur de l'orphéon*, l'organe officiel des Sociétés chorales de France. Cette création est celle de conférences qui ont lieu le dimanche, à 3 heures, à la salle du boulevard des Capucines.

La première a été faite par M. Salvador Daniel qui a parlé longuement et en excellents termes de la *musique dans le peuple avant et depuis l'institution de l'orphéon*.

La seconde des conférences annoncée a été faite par M. A. Pougin, qui a développé rapidement les biographies de Cimarosa et de Bellini, interrompant de temps en temps sa narration pour faire entendre à ses auditeurs, en guise de démonstration, des fragments de l'œuvre de ces maîtres. Le public a écouté jusqu'à la fin avec une attention soutenue, le conférencier et les artistes qui lui prêtaient le concours de leur talent. Mme Barthe Bandelari a produit surtout un grand effet dans l'air des *Horaces*, chanté par elle avec un goût délicat, un style très-pur et un sentiment exquis. Melle de Baunay dans l'air de la *Somnambula*, M. Thevelin, dans celui du *Matrimonio segreto* ont également mérité de grands éloges.

Dans la troisième conférence, M. Elwart a traité du chant choral et de son interprétation. *Les enfants de Paris*, l'une des anciennes sociétés chorales de la capitale, ont chanté sous la direction de leur chef M. Bollaërt, des chœurs de Meyerbeer, Limnander et Elwart.

Nous continuerons à rendre compte de ces séances dont le mérite est dû à l'initiative de l'excellent journal intitulé le *Moniteur de l'Orphéon*, et qui est bien l'organe le plus absolument dévoué aux plus véritables intérêts des sociétés chorales de notre pays. Nous ne voulons pas lui faire une réclame en ajoutant qu'il paraît chaque semaine, et surtout à jour fixe.

Victor Naura.

Nous publions l'extrait suivant de la *correspondance de Rome*, qui prouve combien le caractère qui convient aux chants religieux est apprécié par le souverain Pontife lui-même. Le bref que S. S. à rendu a propos du zèle et du talent du maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, en dit plus que tous les commentaires que nous pourrions formuler. Nous avons dit cent fois, d'ailleurs, que les chants sacrés à la Palestrina exécutés sans accompagnement par des masses vocales, étaient la suprême expression de l'art religieux ; et nous le répétons encore dans notre premier article de ce jour, sur la liturgie ecclésiastique.

Le chev. Gaëtano Capocci, maître de chapelle à l'archi-basilique du Latran, et examinateur des maîtres de la Congrégation pontificale et de l'Académie de Sainte-Cécile, occupe sans conteste le premier rang parmi les compositeurs de musique sacrée à notre époque. Nul ne possède à un degré aussi élevé cette force, cette majesté, ce calme qui conviennent aux harmonies et aux chants religieux : c'est ce que Pie IX a déclaré, il y a déjà longtemps, dans un document qui exalte et illustre ce grand Maître, plus que ne le saurait faire aucun autre éloge.

Or, on dit que divers éditeurs de Paris sont en pourparlers avec M. Capocci pour une publication de ses œuvres, lesquelles sont classées comme suit : Psaumes à 4 et à 8 voix. — Hymnes. — Antiphonaires. — Messes à 3, 4 et 8 voix. — Introïts. — Graduels. — Offertoires pour toutes les fêtes de l'année. — Litanies de la B. V. Marie avec les répons du peuple. — Chants pour le mois de Marie. — Toute la musique adaptée aux cérémonies qui ont lieu du jour des Cendres jusques au dimanche *in Albis*. — Beaucoup d'autres morceaux enfin, extraits des Psaumes et des Messes composées pour le Latran ; le tout pouvant être exécuté dans les églises et oratoires, comme dans les concerts de musique sacrée.

Voici la traduction du bref de Sa Sainteté :

DILECTIO FILIO

CAJETANO CAPOCCI

PHONASCO PATRIARCHALIS BASILICÆ

LATERANENSIS.

« Bien-aimé fils, salut et bénédiction apostolique. Nous avons apprécié volontiers votre expérience et votre style dans la composition musicale, lorsque, dans la matinée du 15 de ce mois, Nous transportant à Notre Basilique Patriarchale du Latran, Nous avons assisté avec la plus grande joie aux saintes cérémonies qui y ont été célébrées au milieu d'un apparat et d'une pompe splendides, par le chapitre et le clergé de ladite Basilique, en l'honneur de l'Immaculée Conception de la T. Ste Vierge Marie, Mère de Dieu, dont Nous avons, depuis quelques années, dans toute l'allégresse de Notre âme, promulgué la définition Dogmatique. Et en vérité, ce n'a point été une joie médiocre pour Nous, d'entendre les harmonies sacrées que vous avez écrites pour cette circonstance, harmonies si graves et si pieuses qu'elles ne pouvaient être mieux appropriées à la double majesté de la cérémonie auguste et de la maison divine. Et cela Nous a été d'autant plus agréable que Nous Nous lamentons plus gravement de l'usage introduit dans les temples consacrés au Dieu Tout-Puissant, et constamment condamné par les Canons et les ordonnances de nos prédécesseurs, d'une musique essentiellement profane, modulant la voix comme on le fait dans les théâtres, avec de tels attraits efféminés et de si mortelles langueurs que, non-seulement elle affadit les oreilles, mais encore déprave les âmes. Dans les églises il ne peut y avoir rien de profane, et le chant, au lieu d'y revêtir aucun caractère mondain, doit y être conforme à la grandeur de la Maison de Dieu et à la sainteté des choses célestes ; enflammer les cœurs et élever les intelligences des fidèles à la piété, à la foi, et aux désirs du Paradis. A ces causes, Nous vous adressons cette Lettre, et Nous Nous réjouissons avec vous, du style, absolument religieux que vous employez dans la musique sacrée, et en même temps Nous vous envoyons en don une médaille d'or, afin qu'encouragé par ce témoignage de Notre bienveillance Pontificale, vous continuiez avec encore plus d'ardeur et de soin, à traiter la musique sacrée selon les exigences de la maison de Dieu et du culte de notre sainte religion. Nous voulons, enfin, que la bénédiction apostolique que Nous vous donnons de tout notre cœur, soit pour vous, bien-aimé fils, le gage de notre paternel amour.

» Donné à Rome, près de S. Pierre, le 20 décembre.

PIVS PP. IX.

Pour notre bien-aimé fils le chevalier Gaëtano Capocci.

DROLERIES ARTISTIQUES.

Que dire d'un homme qui, voulant se costumer à la Louis XIV, mettrait bien le chapeau à cornettes et les souliers à boucles; mais se flanquerait autour des reins une casaque romaine recouverte d'un Lord-Raglan, couleur Bismark, et se passerait les jambes dans un large et spacieux pantalon de comédien?

Ce serait un costume de polichinelle, loin d'être un costume historique.......

... Et ce serait drôle.

***

Que dire d'un architecte qui, voulant élever un monument chrétien dans le style ogival, mêlerait à ses fenêtres et rosaces gothiques, des colonnes corinthiennes, doriques ou ioniques; plaquerait comme ornement aux peintures murales, des anges indécents ou des génies joufflus, jouant à qui mieux mieux de la trompette ou de la flûte, battant à grands tours de bras la caisse et le tambour, au milieu de tous les enjolivements, les guirlandes et les treillis de la Renaissance?

Ce ne serait le fait d'aucun style.... loin d'être du gothique!

... Et ce serait drôle.

***

Il y a bien longtemps que ce *drôle* existe.

Qui ne connaît la tête humaine d'Horace placée carrément sur un cou de cheval? Qui n'a vu son gracieux buste de femme terminé par la croupe hideuse d'un monstre marin? *Risum teneatis*, *amici*...

C'est l'image d'un livre où les différentes parties manquent d'harmonie et d'ensemble. Et que peut être ce livre, ajoute Horace, si ce n'est drôle?

***

Le livre, c'est pour Horace, toute œuvre d'un art quelconque : littéraire, musical, architectural. Car, on le sait, et on doit le savoir : tous les arts sont l'expression de mêmes sentiments sous une forme différente. Ainsi, pour exprimer *la douleur*, je puis prendre la forme littéraire ou musicale, la statuaire ou la peinture.

Pour produire ces formes différentes, expression d'un même sentiment, je dois partir des mêmes principes; et, pour toutes les manifestations du Beau intellectuel, comme pour le Livre, il faut dire avec Horace :

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

Ce qui veut dire que l'Unité est une condition indispensable de l'Art et du Beau.

Ceci n'est pas drôle.

***

Me promenant l'autre jour, aux abords d'une église de campagne, j'entendis se croiser dans les airs des sons et des mouvements qui se heurtaient, se bousculaient, tombaient, remontaient et retombaient.

C'était plus drôle encore que l'*Eveil des cloches* de Victor Hugo, qui est déjà bien drôle.

***

Approchant avec curiosité, je compris plus distinctement la nature et la qualité de ces sons. Grands dieux! c'était un ophicléide, autrefois *serpent*. Il n'a changé que de nom et point de qualité : *Callidior omnium animantium.* C'est toujours la même duperie. Or, ce serpent s'en donnait à cœur joie; et de si bon matin! C'étaient des fioritures, des enjolivements, des cascades, des roulades, des tours et des détours à ne s'y plus retrouver. Vrai labyrinthe de cacophonies! Le serpent se tordait comme un furieux, battait de la queue, sifflait de son plus aigre souffle, faisait sonner ses sonnettes, se ruait par terre ramassé comme une boule, et se dressait aussitôt droit comme une flèche. Les reptiles qui se jetèrent sur Laocoon et qui l'étouffèrent lui et ses enfants dans leurs étreintes redoublées n'ont pu mettre dans leurs mouvements plus de rapidité, plus de variété ni plus de formes.

Ah! comme c'était drôle!

***

Quels sons déclassés, et quel tintamarre! à quel chant ou à quelle idée pourrait se rapporter cette pluie musicale! Ce n'étaient que péricléses et fleurettes, comme on disait autrefois; un vrai machicotage, le plus abondant et

le plus loquace dévergondage de la petite musiquette moderne.

Et tout ce bruit, tout ce tremblement, toutes ces fureurs déchaînées, je n'oserais le dire si je ne l'avais entendu, devaient servir d'accompagnement et de soutien à des voix graves, chantant tranquillement et paisiblement, dans une tonalité ancienne, un plain-chant : c'est-à-dire un chant diatonique, le plus simple, le plus naturel; celui qui doit le mieux faire entendre la lettre, comme dit Dom Jumilhac.

Ah ! c'était bien là, comme dit le poète :

... Aller par un tas de confuses merveilles
Sans rien dire à l'esprit, étourdir les oreilles.

C'était renouveler le tableau d'Horace, manquer d'unité, gâter de belles choses par des drôleries. *Desinit in piscem.*

O artiste souffleur! que ne te contentes-tu de rester dans ton rôle modeste d'accompagnateur obséquieux!

Si tu savais combien tu es drôle, dans ce costume de polichinelle!

Un peu plus loin, j'aperçus des enfants s'amusant innocemment à plaquer à tour de rôle, sur le piédestal sévère en pierre bleue d'une énorme colonne, de petits morceaux de papier peint. Je m'arrêtai pour voir leur jeu. Ils s'extasiaient devant leur ouvrage. Ils trouvaient que ces brimborions de toutes formes et de toutes couleurs faisaient un magnifique et charmant effet sur cette grave architecture, et ils se disaient, ravis, en gambadant : Comme c'est beau!

Ils se croyaient artistes, ils n'avaient fait qu'une drôlerie!

C'est bien là, disais-je, l'image de l'ophicléïde volage et verbiageuse, appliquant ses cadences ridicules et de mille formes sur un chant monumental et bien ordonné.

Ce jeu d'enfant et ce jeu de serpent sont également drôles.

***

Il n'y a point d'art, sans unité.

Est-ce artistique, est-ce beau de répondre au chant simple et grave du prêtre dans les offices, par des pizzicati du violon, des grimaces du violoncelle, des éclats du cor, des élans de voix et des accords impossibles? C'est tout bonnement disparate, et drôle.

***

Est-ce artistique, est-ce beau d'improviser le *chant sur le livre*, de faire sur la psalmodie imposante et solennelle, des modulations bigarrées et omnicolores, pendant que l'orgue, observant une harmonie régulière et étudiée, s'interdit scrupuleusement tout écart tendant à briser la diatonie du plain-chant?

Ce n'est que ridicule, et drôle.

***

Et si l'unité est exigée comme condition du Beau, est ce un bel ensemble qu'une église gothique et une musique de Renaissance?

L'homme peut-il ainsi se dédoubler?

Si mes yeux ne peuvent s'élever au ciel que par l'architecture chrétienne ou ogivale; comment en même temps pourrait-on, sans me flageller, remplir mes oreilles de mélodies modernes et profanes?

O artistes gothiques par devant, et modernes par derrière; drôles d'artistes! Et ils ne sont pas si rares qu'on le pense bien!

LOUIS-MARIE GOORMACHTIGH.
pbr. pfr.

Collége de Courtrai.

CHRONIQUE.

Trois concerts ont eu lieu à la cour pendant la première moitié du Carême, savoir le 15 et le 22 février, puis les 2 et 9 mars. Mmes Carvalho et Bloch, de l'Opéra; le ténor Capoul et le baryton Barré, de l'Opéra-comique, et Mme Schrœder du théâtre Lyrique, sont les artistes qui ont été désignés cette année pour l'honneur de chanter devant Leurs Majestés.

Un de nos grands journaux du soir a mentionné la première soirée, ainsi qu'il suit :

« Le premier concert des Tuileries a eu lieu à la salle de spectacle : il paraît qu'il a été fort brillant. La princesse Clotilde y assistait enveloppée dans un nuage de mousseline blanche : Mme la princesse Mathilde a été très-admirée, dans un costume à la fois le plus sévère et le plus riche, drapé, avec un merveilleux châle de dentelles blanches sur une robe d'épaisse moire noire. Mme la prin-

cesse de Metternich portait une robe de gaze blanche lamée d'argent, etc.

» Mmes Carvalho et Bloch ont été fort applaudies en chantant soit séparément, soit dans des morceaux d'ensemble, ainsi que Mlle Schrœder du théâtre Lyrique. Capoul a fort bien dit la romance de *l'Eclair*, et Barré la romance de *Si j'étais roi!* Il n'y a que l'orchestre qui a laissé à désirer : mais on dit que ce n'est pas sa faute ; — ni la nôtre non plus! »

On ajoute que par suite de ce manque d'ensemble, le concert subséquent a été l'objet de préparatifs tout spéciaux; et comme il devait comprendre le personnel des chœurs et de l'orchestre du Théâtre-Italien, l'Empereur avait chargé M. le comte de Laferrière de se rendre à ce théâtre, pour déterminer le nombre strict des choristes et des instrumentistes; M. le chambellan de Sa Majesté étant arrivé au milieu d'une répétition générale qui avait lieu à ce théâtre pendant la journée, toutes les conventions ont été arrêtées, séance tenante, soit avec le directeur, soit avec les différents chefs de service.

*** La *France chorale* signale, comme devant avoir une importance exceptionnelle au point de vue du progrès, en matière orphéonique, un concours de musique d'ensemble, projeté pour le 18 et le 19 avril prochain. Les chœurs seraient imposés et inédits; il y aurait concours de lecture à vue, (à 4 parties pour la première division, et à 3 parties pour la deuxième division). Les prix consisteraient en médailles d'or et d'argent, et une prime en argent dont l'importance augmenterait tout naturellement avec le rang des sociétés.

*** On lit dans le journal *Paris*.

« Le *Galignani* nous apprend qu'on vient de donner à Gênes un concert historique dont voici le programme :

» Deux hymnes de saint Grégoire, composés en 545; une antienne de Palestrina, 1545 ; un madrigal de Maurice d'Este, 1531 ; un air d'église de Stradello, 1650 ; un madrigal de Converso, 1580; deux chansons de Salvator Rosa, 1660; quelques fragments d'un concerto de Coralli, 1680; un air de Scarlatti, 1720; un madrigal de Clari, 1695 ; un air de Buonomini, 1720; une ballade de Curtoliti, 1582 ; une sonate de Clémenti, 1800; une sonate de Lotti, 1706; un duo bouffe du *Matrimonio Seyreto* de Cimarosa, et un chœur bouffe de Martini, 1790.

» On a rarement donné en France de pareils concerts. Cependant il nous souvient d'un concert spirituel et historique non moins brillant, donné en 1857 ou 1858, sur le grand théâtre de Lyon, par le maëstro Sain-d'Arod, qui s'associa à cette occasion, le talent de son camarade, M. Elwart, professeur de composition au Conservatoire impérial de musique.

*** Un spirituel causeur donne la nouvelle suivante : Tous les deux ou trois ans, il nous vient de la blonde Germanie une ritournelle qui trouve toujours des oreilles, — et ce sont les plus longues, — pour l'écouter avec complaisance : « La *Marseillaise* n'est pas l'œuvre de Rouget de Lisle. » Ces découvreurs patentés de supercheries musicales, ont inspiré à Berlioz une de ses plus humoristiques boutades : « *Orphée* n'est pas de Gluck; le *Devin de village* n'est pas de Rousseau; la *Vestale* n'est pas de Spontini; la *Marseillaise* n'est pas de Rouget de Lisle; enfin certaines gens vont jusqu'à prétendre que le Freyschütz n'est pas de M. Castil-Blaze. »

ETRANGER.

*** *Pesth*. — Voici en quels termes Franz Lizt a refusé l'invitation qui lui avait été adressée, de donner un concert dans sa ville natale :

« L'accomplissement de ma mission artistique exige une assiduité calme et retirée. Aucune des occupations qui s'allient avec une exhibition de ma personne en public, ne me convient plus. En outre, je suis déjà trop vieux, surtout pour jouer du piano. Il y a vingt ans bientôt que je n'ai donné de concert, ni joué dans aucun; deux fois seulement, une fois à Rome et une fois à Pesth, je n'ai pu me soustraire à un pareil devoir. Que celles-ci soient les seules et dernières, et qu'elles forment la conclusion d'une carrière de pianiste, dont je suis fatigué depuis longtemps ! »

*** *Vienne*. — On exécutera le 4 avril, dans la salle des Redoutes, l'oratoire « Ste Elisabeth » de Franz Lizt. D'après le désir du compositeur, Mlle Elmy chantera le rôle principal.

Ce sont des dames formées en comité, qui doivent donner un grand concert dans la salle de l'Opéra Impérial de Vienne, pour aider à la souscription du monument à élever à Schiller. Le programme de cette solennité comprend, entre autres choses : une ouverture nouvelle de Richard Wagner; un « tableau de genre » de la vie de Schiller, par Schlesinger; un prologue d'Anastasius Graü; des tableaux vivants des œuvres de Schiller, avec un poëme explicatif; enfin des *Lieder* chantés par le ténor Niémann, le baryton Stanckosen, et Mme Gompertz.

L'infatigable éditeur de musique religieuse, E. Repos, a mis tout son zèle, et tout son dévouement à la disposition de l'abbé Lizt, dont les compositions religieuses sont aujourd'hui fort recherchées de toutes parts. Déjà viennent de paraître à la librairie, rue Bonaparte, 70, diverses compositions pour chant et orgue, notamment la savante *Messe des morts* à 4 voix d'hommes, soli et chœurs. L'éditeur nous promet, pour le mois d'avril, une autre messe du même éminent compositeur.

Les motets qui ont paru jusqu'à ce jour sont les suivants : 1° *Tu es Petrus,* pour orgue seul; 2° le même à 4 voix et orgue ; 3° *Ave maris stella*, pour une seule voix et orgue; 4° le même à 4 voix et orgue.

Au moment de notre tirage, nous apprenons la mort de l'illustre compositeur Berlioz, dont nous parlerons dans notre prochain numéro. — Et dire qu'il s'était trouvé à Lyon un ex-directeur d'orphéons qui aurait voulu le soustraire aux ovations de ses compatriotes de Grenoble!

E. REPOS,

Propriétaire-gérant responsable.

Bar-le-Duc, Imprimerie Contant-Laguerre.

LE PLAIN-CHANT. DIXIÈME ANNÉE. N° 3. — MARS 1869. LA PAROISSE.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE
PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Avis. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco,* à E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMEMT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8o, brochées. Chant, musique et texte : 72 *francs au lieu de* 108 *francs, pour les abonnés à la dixième année* 1869.

SOMMAIRE.

LA PETITE MESSE DE ROSSINI.

La spéculation s'étant emparée de l'œuvre laissée inédite par Rossini, intitulée : *Petite messe solennelle*, dont nous avons déjà parlé dans notre précédent numéro, son interprétation devait nécessairement avoir lieu ailleurs que dans une église. C'est ce qui était arrivé déjà pour le *Stabat* en 1842; c'est ce qui serait arrivé encore pour d'autres œuvres de musique religieuse, d'un maître qui, dans son Ecole, n'a pas apporté de tempéraments en vue de l'Eglise.

Pourquoi le clergé, les maîtres de chapelle — sauf deux ou trois exceptions dans toute la France — ont-ils toujours repoussé de l'église la musique religieuse de l'illustre maître Italien ? personne ne l'ignore parmi les gens instruits en liturgie, ou guidés par un goût éclairé en cette matière. C'est que le célèbre compositeur, dans aucune page de son *Stabat* comme de sa *Messe*, n'a jamais quitté le style théâtral; c'est qu'alors même qu'il devient pathétique, austère ou religieux par le sentiment, par le coloris, il reste sans cesse élégant, théâtral, mouvementé par la forme, ou par l'allure; c'est que jamais il n'a paru avoir cherché à se pénétrer de l'esprit des textes, des convenances liturgiques; et que, suivant les caprices de son imagination, il a écrit des *Solos* là où les paroles réclament un chœur, comme par exemple au *Laudamus te*, qui forme la péroraison du début du *Gloria*, ou bien encore au *Quoniam*, qui est le véritable point de départ de la finale!

Cela dit, nous laissons parler M. de Lajarte, l'un de nos excellents confrères, qui, selon nous, est de tous les critiques celui qui s'est le plus rapproché de la vérité. Nous nous bornons seulement à retrancher de ses arguments la considération d'un motif qui, selon lui, aurait semblé légitimer l'audition de cette œuvre au théâtre ou dans une salle de concert : raison fantastique, et de nature, d'ailleurs, à ne pas trouver place dans une feuille telle que la nôtre. ET. REPOS.

« Une messe au théâtre! cela semble étrange au premier abord, car aujourd'hui nous n'avons pas même le prétexte d'un concert spirituel, la mi-carême allant, dans quelques jours, secouer les derniers grelots du carnaval.

» Il y a dans toute cette affaire une petite combinaison d'intérêts en jeu à laquelle nous n'avons rien à dire. Il est fort naturel que M. Bagier éprouve le désir d'encaisser des recettes moins problématiques que celles qui lui arrivent, depuis le départ de la Patti. Le directeur a donc saisi avec empressement l'occasion qu'on lui offrait. C'est fort compréhensible et d'autant plus louable, que cette entreprise financière fait le compte des musiciens.

» Il est une autre raison qui légitime l'audition de

cette œuvre religieuse sur le Théâtre-Italien. Tout le monde se rappelle une lettre du Saint-Père adressée à Rossini; celui-ci avait demandé à Pie IX de permettre l'introduction des femmes dans les chœurs de nos basiliques.

» Notre confrère Azevedo a consacré l'un de ses derniers feuilletons à prouver que c'est la résistance du Vatican qui nous a empêché d'entendre cette messe dans une église.

» Cette messe, cette *petite* messe que l'on exécuta chez le comte Pillet-Will avec tant de succès, mais que les amis du grand maître furent seuls admis à applaudir, cette messe vient donc d'être soumise à l'appréciation du public et des artistes.

» On ne doit pas juger légèrement, ni donner une opinion irréfléchie, quand on a devant soi une œuvre sortie de la plume d'or qui écrivit cette sublime trilogie du *Barbier*, de *Guillaume Tell* et du *Stabat*; les trois chefs-d'œuvre de la comédie lyrique, du drame musical et de l'art religieux! Aussi, comme je suis moins heureux que bien de nos confrères et que j'ai entendu, hier soir, la messe de Rossini pour la première fois, je me trouve un peu gêné pour formuler une appréciation bien précise.

» J'ai, du reste, au sujet de la musique religieuse, des principes très-arrêtés et tout à fait invariables. Je ne suis pas plus pour le Père Lambillotte, qui a inondé les petites chapelles d'ineptes compositions d'une vulgarité désastreuse, que pour le style néo-grégorien qui ne connaît que le genre fugué et le contrepoint rigoureux. Pour moi, la musique est une langue véritable, langue universelle, qui se fait entendre de toutes les oreilles et se fait comprendre par tous les cœurs. Sacrée ou profane, sérieuse ou badine, elle doit avant tout exprimer un sentiment, contenir une pensée. La musique, à l'église, doit parler à l'âme et élever vers Dieu. Est-il rien de moins fait pour la prière, avouons-le, que ces canons, ces imitations à grands ressorts, où les parties se croisent, s'entremêlent et dépeindraient bien mieux une dispute que toute autre chose?

» Logique avec mon point de départ, je désirerais que le compositeur s'inspirât, en écrivant une messe, de la haute signification de ce grand acte de la vie religieuse. Quoi de plus sublime d'accent que le *Gloria*, ce chant de triomphe que la créature entonne pour célébrer la majesté du Créateur? Quoi de plus saisissant que le *Credo*, où l'homme, le front dans la poussière, proclame sa foi et se dit chrétien. Le *Kyrie*, le *Sanctus*, l'*O Salutaris*, l'*Agnus*, ont chacun une physionomie particulière et le musicien doit dépeindre les grandes phrases de cette divine épopée. Pour cela il lui faut un style large, des harmonies sévères, des mélodies sublimes et pénétrantes. Ce n'est point avec la fugue traditionnelle de l'*Amen* du *Gloria* qu'il parviendra à faire de la musique véritablement religieuse.

» Voilà, pour moi, ce qu'il manque dans la messe de Rossini. Le souffle chrétien n'anime pas ces pages où brillent pourtant ces grandes qualités du maître qui nous a donné *Moïse*. C'est théâtral, mais ce n'est pas *dramatique*. Cette expression pourra paraître paradoxale au premier abord, mais en y réfléchissant on la trouvera juste et vraie.

» Le *Kyrie* pèche par l'unité; il débute, d'une façon magnifique, par les voix tenues sur un dessus persistant des basses. Malheureusement, le *Christe*, écrit en style fugué, n'a plus de corrélation avec le reste, bien qu'il serve de *milieu* au morceau.

» Le *Gloria* commence par un petit ensemble sans accompagnement, très-sonore et écrit pour les voix comme le maître savait si bien le faire; mais tout à coup les chœurs se taisent et au *pax hominibus* commence un quatuor admirablement chanté, du reste, par Mmes Alboni et Krauss, MM. Nicolini et Agnesi. M. Nicolini chante ensuite une cabalette qui rappelle trop la cavatine en *la* du *Stabat : Cujus animam*, le *qui tollis* est un duo de femmes. Puis M. Agnesi chante avec son excellent style et sa belle voix bien timbrée sur les mots : *quoniam tu solus*, un autre air qui rappelle à la fois l'air du pêcheur et le chœur des fiancés de *Guillaume Tell*. Cette abondance de *soli*, dont on a été loin de se plaindre au théâtre, à cause de leur magnifique exécution, ne serait pas, je le crois, d'un bon effet dans une église. Le *Gloria* se termine par une péroraison fuguée dont le succès a été immense. A partir du : *Cum sancto Spiritu* il se déroule devant l'auteur ébloui, un de ces splendides morceaux d'ensemble, comme le maître et l'école italienne peuvent seuls en écrire.

Je ne suis pas bien sûr que la fugue, scolastiquement examinée, soit d'une pureté à toute épreuve; mais comme effet vocal, c'est écrasant de magnificence. Il y a là une nuance de *decrescendo*, pour le retour au *sujet* de la fugue, qui est d'une beauté hors ligne. L'exécution a été superbe. Si le mouvement n'avait pas été pris aussi vite, à mon sens, ainsi que pour la fuguette finale du *Credo*, il n'y aurait pas un reproche à adresser aux exécutants. On a fait bisser cette magnifique page de l'œuvre, ainsi que le *Crucifixus* du *Credo*, chanté par Mlle Krauss. L'*O Salutaris* de Mme Alboni n'a dû son effet qu'à la merveilleuse interprétation de l'artiste. L'*Hosanna* a été bissé aussi.

» En un mot, l'exécution a été splendide. On ne pourra jamais assez vanter les quatre solistes, les chœurs et l'orchestre; mais je crains bien que, dans cette dernière œuvre de l'illustre maître, il n'y ait autant d'ombre que de lumière. »

TH. DE LAJARTE.

Nous croyons à propos de faire suivre l'appréciation qui précède, de deux autres extraits dus à des écrivains judicieux et également hommes de goût, qui, bien qu'ils n'y aient pas été obligés par les convenances d'une revue spéciale, comme la *Revue de Musique sacrée*, ont fait quelques réflexions concordant assez avec les principes et les idées formulées par cette École qui fait une distinction entre la musique religieuse destinée au concert, et celle destinée à l'église. Laissons donc parler maintenant MM. Gustave Bertrand et D. Filippi :

« Le *Kyrie* accuse aussitôt les proportions monumentales du style ici adopté : quelle allure spacieuse et imposante dans ces marches de l'accompagnement! Le *Christe* offre un constraste saisissant; il est presque tout dans le style *alla Palestrina*.

» Le début du *Gloria* est triomphant; remarquez surtout avec quelle majesté les exclamations *Laudamus te*, *Adoramus te*, *Glorificamus te*, se superposent. Je passe plus vite sur le *Gratias*, trio pour contralto, ténor et basse, et sur le *Domine Deus*, chanté par Nicolini;

non pas que ces deux morceaux n'aient leurs beautés; le premier surtout, mais parce que ces beautés-là conviendraient mieux dans un opéra. En revanche, le *Qui tollis*, duo pour soprano et contralto, est vraiment angélique, et Mmes Krauss et Alboni l'ont dit à ravir. Quel accent touchant sur ces mots : *Miserere nobis...*

» Le *Quoniam*, comme tous les *Quoniam* de toutes les messes (pourquoi? je n'en sais rien) est en *tempo marziale*. C'est Agnesi qui le chante. Puis commence la merveilleuse fugue *Cum sancto spiritu* : c'est la puissance et la longueur de souffle des vieux maîtres de l'oratorio, avec un brio lumineux et une chaleur infuse qui sont bien du plus grand des maîtres italiens. Puis tout cet éclat et toute cette puissance s'estompent dans un *pianissimo* vaporeux; l'effet, qui perd en force, gagne en immensité; et d'autant plus grandiose ensuite est le retour du *Gloria in excelsis*.

» Le *Credo*, qui ne s'élève pas à de si grandes hauteurs, est peut-être plus égal en son ensemble : le vrai moment de génie est au *Crucifixus*; Mlle Krauss a dit en grande artiste ce *lamento* entrecoupé, d'une douleur si vraie, d'un sentiment si profond! Et la salle a éclaté en applaudissements, et l'on a voulu goûter de nouveau ces tristesses ravissantes. Le finale fugué du *Credo* est fort beau, même après celui du *Gloria*.

» Mme Alboni a chanté, de sa voix incomparable, un *O Salutaris* qui ne fait pas partie de la messe solennelle, mais qu'on a trouvé tout orchestré, en quatuor du moins, dans les papiers du compositeur. C'est un beau morceau, mais dont la messe n'avait pas absolument besoin. »

Ce dernier mot est charmant, qu'en va dire le monde religieux? Citons maintenant le *Messager des théâtres* :

» Les adversaires de Rossini (il y en a toujours et pour les plus belles créations de l'esprit humain), ses adversaires ont renouvelé, pour la messe, le reproche adressé, en 1842, au *Stabat Mater* du même maître. C'est beau, disait-on, mais c'est théâtral, c'est profane, c'est moderne. Ces gens-là auraient reproché aux madones de Raphaël d'être plus mondaines que les visages blêmes aux traits anguleux et au regard de cire, de Cimabué et de Giotto.

» Quant à nous, qui acceptons tous les progrès et toutes les formes du beau, nous trouvons la messe de Rossini profondément empreinte du sentiment religieux, tel que notre constitution cérébrale nous le fait concevoir aux jours où nous sommes.

» La messe de Rossini est une série de morceaux, variés de tons et d'allures, suivant l'expression attachée aux versets pris pour texte, car on pense bien que le maître n'a pas mis des notes sur chaque mot du Bréviaire. Il a pris, pour ainsi dire, les sommaires du texte liturgique, et nous croyons même qu'il n'a pas suivi en cela l'ordre canonique. »

Excellente raison pour qu'on ne puisse la chanter à l'Eglise!

M. de Filippi a évidemment perdu de vue qu'en Italie les peintures murales des grands maîtres qui ornent les églises, diffèrent essentiellement par la forme du genre de ces mêmes maîtres dans leurs tableaux d'école.

Mais nous ne voulons pas prolonger cet examen, et nous nous bornerons à rappeler les idées émises par un maître dont les avis ont guidé jusqu'à ce jour nos grands compositeurs français de musique religieuse, notamment Chérubini, Méhul, Paër, Lesueur, Berlioz, Choron, Niedermeyer et Gounod. Or donc, après ce qui vient d'être dit sur l'œuvre moderne de musique religieuse, l'opinion de Grétry, et les conseils qu'il donne à ce sujet ne peuvent pas être indifférents aux compositeurs qui s'exercent dans ce genre. Aussi croyons-nous leur être agréable en reproduisant le chapitre intéressant où ce judicieux esprit a donné ses idées sur cette matière d'un ordre si élevé.

DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

(GRÉTRY.)

« Un compositeur qui travaille pour l'église devrait être très-sévère, et ne rien mêler dans ses compositions de tout ce qui appartient au théâtre.

» Quelle différence en effet entre le sentiment qui règne dans les psaumes, les antiennes, les hymnes, etc., et la véhémence des passions de l'amour et de la jalousie! L'amour proprement dit, ne doit avoir aucun rapport avec l'amour de Dieu, lors même qu'il en tient la place dans le cœur d'une jeune femme. Tous les sentiments qui s'élèvent vers la Divinité doivent avoir un caractère vague et pieux. Tout ce qui n'est pas à la portée de nos connaissances nous force au respect; les extases même qu'éprouvèrent certains personnages pieux dont nous parlent les légendaires, seraient indignes de la Divinité, si elles n'avaient que les caractère de l'amour profane.

» Le *Stabat* de Pergolèse me paraît réunir tout ce qui doit caractériser la musique d'église dans le genre pathétique : la scène est trop longue, cependant, et l'on sent que Pergolèse, malgré ses efforts, n'a pu trouver encore assez de couleurs pour varier son tableau sans sortir de la vérité. Si l'auteur de cette œuvre sacrée avait fait parler les larrons présents à la scène du Calvaire; si Madeleine avait dit à la Mère de Dieu : — Vous pleurez votre Fils, ô Marie! mais ce Fils est un Dieu qui consent à souffrir; sa gloire est immortelle comme la vôtre, mais moi, malheureuse pécheresse, je gémis sur mes fautes passées; le remords et la crainte habitent dans mon cœur, tandis qu'une douleur plus tendre fait couler vos larmes...; — alors le musicien aurait fait un ouvrage parfait, qu'il n'a pu faire en voulant exprimer, toujours au naturel, plusieurs strophes qui ont entre elles trop de rapports...; il était possible, sans doute, de jeter plus de variété dans la musique du *Stabat*, tel qu'il est; mais je crois que c'eût été aux dépens de la vérité. . . . .

. . . .

» Un musicien qui se voue à la musique d'église est heureux cependant de pouvoir à son gré se servir de toutes les richesses du contre-

point, que le théâtre permet rarement. LA MUSIQUE D'UNE EXPRESSION VAGUE A UN CHARME PLUS MAGIQUE, PEUT-ÊTRE, QUE LA MUSIQUE DÉCLAMÉE, ET C'EST POUR LA MUSIQUE SAINTE QU'ON DOIT L'ADOPTER.

» La musique profane peut employer quelques formes consacrées à l'église, on ne risque jamais rien en ennoblissant les passions qui tiennent à l'ordre et au bonheur des hommes.

» LA PREMIÈRE SE DÉGRADE SI ELLE SORT DE SES LIMITES; LA SECONDE S'ENRICHIT EN S'ENNOBLISSANT DES TRAITS DE SA RIVALE.

» L'ÉTUDE DE L'HARMONIE, LE BEAU IDÉAL HARMONIQUE EST SPÉCIALEMENT CE QUE DOIT CHERCHER LE COMPOSITEUR DANS LE GENRE SACRÉ. Le *Stabat* du divin Pergolèse a bien plus, il réunit souvent le beau idéal de l'harmonie et de la mélodie. Je dis encore que tout ce qui n'est pas à portée de notre compréhension, soit mystère ou révélation, nous force au respect, et exclut par cette raison toute expression directe.

» VOULOIR FAIRE SORTIR LA MUSIQUE D'ÉGLISE DU VAGUE MYSTÉRIEUX QUI LUI EST PARTICULIER, EST, JE CROIS, UNE REGRETTABLE ERREUR.

» Laissons à la musique de théâtre les avantages qui lui sont propres, et croyons que le musicien qui se destine à l'église est heureux de se servir, dans ce cas, et à propos, de la métaphysique du langage musical.

» Au surplus, pour bien traiter les textes de la liturgie ecclésiastique, il convient d'être instruit, lettré, de connaître parfaitement le latin, sa prosodie et son accentuation musicale comme on peut surtout l'observer et l'étudier en Italie. »

GRÉTRY.

CHRONIQUE MUSICALE RELIGIEUSE.

(DIJON.)

Nous lisons dans la *Chronique Religieuse* de Dijon :

Vendredi 5 mars, à l'occasion de l'anniversaire de son regretté fondateur, M. Jules Mercier, la Société symphonique a exécuté, à la cathédrale, avec le concours de la Société chorale, de la Maîtrise et de quelques amateurs, une messe de *Requiem* à grand orchestre, de la composition de Mme la baronne Almaury de Maistre.

C'est à l'initiative de notre compatriote, M. Ch. Poisot, que nous sommes redevables de cette solennité musicale, à laquelle il n'a pu prendre part, retenu qu'il est en ce moment à Paris, par le travail d'organisation du nouveau Conservatoire de musique créé dans notre ville, et dont il a été nommé directeur.

L'orchestre était dirigé par M. C. Pierrot, directeur de la Société symphonique. Les chanteurs, au nombre de 70 environ, étaient conduits par M. l'abbé Schwach. Les soli de ténor et de basse ont été dits par MM. Leniept et Haas. En somme, l'exécution de cette œuvre, qui offrait des difficultés particulières, a été aussi bien réussie que le comportaient une préparation forcément hâtive, et le fait de n'avoir été précédée que d'une seule répétition générale.

Une appréciation détaillée de la partition de Mme de Maistre sortirait du cadre de notre publication. Bornons-nous à constater que quant au caractère de cette musique, ce qui le constitue avant tout, c'est la recherche de l'effet dramatique, caractère qui domine du reste très-généralement dans toute l'école moderne. L'intention de l'auteur à cet égard est tellement évidente, que c'est là la première impression qui se produit sur les auditeurs.

En parlant ainsi, nous constatons le succès obtenu par l'auteur, le succès, en thèse générale, consistant à réaliser, au jugement du public, ce qu'on a eu l'intention de faire. Nous sera-t-il permis à cette occasion, de rappeler une observation qui nous semble fondamentale au regard du jugement que l'on doit porter de l'art musical moderne dans son application au culte?

Il y a, à notre avis, une opposition radicale entre la musique moderne issue du drame et ramenant tout à l'expression dramatique, et l'esprit de la liturgie catholique : de là vient la répugnance que manifestent généralement les personnes d'une piété éclairée pour les solennités religieuses dans lesquelles cette musique se fait entendre. De là aussi (sans vouloir faire une allusion qui serait injuste dans la circonstance) le caractère tout profane que présente trop souvent l'attitude du public dans ces sortes de solennités.

Que nos temples puissent, en certaines circonstances et en dehors de l'exercice du culte, servir de lieux de réunion pour l'exécution de musique religieuse de ce genre, nous n'y verrions, quant à nous, aucun inconvénient; et de fait, c'est ce qui se pratique en divers lieux, notamment à Rome, où cet usage se recommande du nom de Saint-Philippe de Néri. Mais ce qui nous gâte en pareil cas nos meilleures impressions, c'est de sentir la liturgie catholique si manifestement dépaysée au milieu de tout cet appareil musical, emprunté à l'art des théâtres. Alors nous pensons malgré nous à cet archéologue qui, ayant à apprécier, il y a quelques années, le mérite d'une église nouvellement construite, regrettait que l'autel en rompît désagréablement les lignes architecturales.

Un fait, qui vient de se passer à Paris, confirme notre observation. Une messe solennelle à grand orchestre, composée, peu d'années avant sa mort, par le grand *maëstro* Rossini et encore inconnue du public, a été exécutée le 28 du mois dernier avec un grand succès..... au Théâtre-Italien. Cet événement musical inspire au rédacteur de la *Semaine* de Paris, une protestation très-sensée, qui témoigne d'un véritable progrès de l'opinion en cette matière. Nous ne nous souvenons pas, en effet, avoir rien lu de semblable dans les nombreux articles de journaux auxquels donna lieu, il y a environ 28 ans, le *Stabat* du même auteur, œuvre qui fut la révélation de son talent dans le genre dit religieux, et qui, du théâtre où elle avait fait ses premières apparitions, s'est rarement fourvoyée dans nos églises. « N'est-ce pas déjà, dit notre confrère, une sanglante critique, sinon de l'œuvre de Rossini, du moins de la musique religieuse telle que la comprend l'art moderne, que la messe du célèbre compositeur ait pu être exécutée sur

un théâtre, à la place d'un opéra italien? Les genres sont-ils tellement confondus qu'une œuvre musicale puisse indifféremment être entendue à l'église ou au théâtre? S'il en était ainsi, la musique religieuse serait bien compromise. Lorsque les destinations sont opposées, il ne semble pas qu'il puisse y avoir rencontre. Si la musique religieuse parvient à se faire accepter au théâtre, il n'y a qu'une seule chose à dire, c'est qu'il n'existe plus de musique religieuse, et que l'art a un vide à combler. »

On ne saurait mieux dire. Toutefois, contrairement à notre excellent confrère, nous pensons que, dans l'anomalie qu'il relève avec tant de justesse, il y a moins à regretter qu'il n'a l'air de le croire. Si elle est peu propre en effet « à faciliter l'introduction dans les cérémonies religieuses » de ce qu'il appelle « la grande musique, » ne prouve-t-elle pas en effet, de la manière la plus irréfragable, et par l'aveu implicite des gens du métier eux-mêmes, que cette « grande musique » n'est rien moins que faite pour l'Eglise, et que, suivant le mot très-juste d'un critique peu clérical de l'époque que nous rappelions tout à l'heure, ce n'est en réalité que de l'opéra sur des mots latins? Dès lors, quoi de plus naturel que cette musique choisisse pour se produire le milieu qui lui convient, c'est-à-dire le théâtre? Et qu'y aura-t-il à regretter si, par un juste sentiment de sa dignité, « l'Eglise ne veut plus accepter une musique ainsi profanée? » Si, dans les circonstances où cette musique fait son apparition à l'Eglise, « le clergé voit avec douleur le temple saint changé en salle de concert, » n'est-ce point le cas pour lui de se féliciter de ce que cet art, s'exilant volontairement d'un lieu pour lequel il ne se sent point fait, cesse de réclamer le bénéfice d'une tolérance qu'on ne lui accordait, paraît-il, qu'à regret?

A l'approche du Concile, qui aura sans doute à se prononcer sur cette grave question, il est heureux que l'opinion, même dans des régions où les influences chrétiennes ne se font que trop faiblement sentir, prépare ainsi les voies à la seule solution qui nous paraisse pleinement conforme à la tradition ecclésiastique, celle que notre confrère formule en ces termes : « une radicale séparation des genres. »

S. Morelot.

NÉCROLOGIE.

HECTOR BERLIOZ.

C'est encore un homme de génie qui vient de s'éteindre : et si le bruit ne se fait pas retentissant aujourd'hui autour du nom de Berlioz, il sera du moins cité longtemps dans l'histoire de l'art, car c'était un maître; et il faut reconnaître l'influence considérable que ce musicien original, convaincu, passionné, et si vivement discuté dès son apparition, a exercée pendant un demi-siècle.

Né à la Côte-Saint-André (Isère), le 11 décembre 1803, Berlioz eut d'abord à lutter contre sa famille, afin de suivre sa vocation artistique. Envoyé à Paris pour étudier la médecine, il allait fortifier sa science musicale auprès de Lesueur et de Reïcha. Devenu lauréat de l'Institut, il se hâta de rompre hardiment avec certaines traditions scolastiques, et fut ainsi posé en novateur, d'une manière d'autant plus accentuée que, pour la première fois en France, se révélait une tentative qu'on appela alors l'invasion du romantisme dans la musique, et qui se traduisit tout d'abord dans la *Symphonie fantastique* et l'ouverture des *Francs-Juges*. Il écrivit encore diverses symphonies, notamment *Harold aux montagnes*, *Roméo et Juliette*, avec récits et chœurs, la *Damnation de Faust*, et l'*Enfance du Christ*, véritables chefs-d'œuvre qui ont fait le tour du monde, et que la savante et poétique Allemagne a admirés avec enthousiasme en appelant Berlioz le « Beethoven français. » Il aborda l'opéra par *Benvenuto Cellini*, dont l'admirable musique fut enveloppée dans l'insuccès du poëme, mais que l'on put applaudir dans divers concerts du Conservatoire. Son *Requiem*, exécuté aux obsèques du maréchal Damrémont, et son *Te Deum* avec double chœur et double orchestre, sont deux compositions sublimes qui ont excité les bravos du monde musical, et défié toute critique, même de la part des classiques d'alors.

Bien à tort on a comparé Berlioz à Wagner, dont quelques-uns persistent encore à le considérer comme le précurseur. Le caractère dominant de la musique de Berlioz, c'est l'horreur des formules scolastiques, l'exclusion des banalités qui jusqu'à Hérold, Halévy et Meyerbeer, avaient occupé une assez large place dans l'École française; c'est en outre sa grande éloquence dans l'expression des passions humaines, expression qu'il a peut-être eu tort de vouloir trop accuser au théâtre dans son opéra des *Troyens*, dont le mérite fut si grandement discuté, et qui sans doute eût obtenu un meilleur sort au point de vue purement symphonique. Le musicien qui étudie une œuvre de Berlioz est ébloui tout d'abord des richesses descriptives qu'il y a jetées, de la chaleur de son coloris, de la puissance et surtout de l'audace de ses effets : en l'examinant de plus près, en la pénétrant davantage, on découvre bientôt sous ce tissu étincelant un fond de beautés plus sérieuses, plus vraies. A l'école romantique, qui le réclamait énergiquement jadis, il ne tient que par la forme, par le dehors : ses attaches réelles sont ailleurs. Son école est de tous les temps; c'est celle des grands artistes qui, depuis le commencement, ont fait œuvre durable.

De pareils éléments suffisent-ils au drame

lyrique ? C'est là une question délicate et complexe : dans l'impossibilité où nous sommes de l'approfondir aujourd'hui, nous bornons cette notice à l'expression du sentiment douloureux que nous causent la fin de cette rare intelligence, la perte de ce grand artiste dont nous avons suivi les pas depuis trente ans, et pour qui nous étions pénétré d'une affection profonde. Courbé sous le poids des chagrins par la perte successive de tous ceux qui lui étaient chers, Berlioz se décida cependant l'hiver dernier à répondre à l'invitation de la grande-duchesse de Russie pour diriger à Saint-Pétersbourg des concerts qui, pendant plus de trois mois, obtinrent le plus grand succès.

A son retour, il se rendit à Nice, où il fit une chute dont il s'est toujours ressenti depuis lors. Sollicité d'aller chercher quelques distractions et recueillir les ovations de ses compatriotes à Grenoble, berceau de sa famille, il accepta, au 15 août dernier, la présidence d'honneur des fêtes musicales organisées par la municipalité, à propos de l'inauguration de la statue de Napoléon Ier. Ce voyage, en effet, lui procura des soulagements pendant quelques semaines; mais, au retour de l'hiver, il dut se condamner au repos, cédant aux progrès du mal qui épuisait ses forces, et c'est ainsi qu'il s'est éteint paisiblement, sans qu'une plainte se soit échappée de ses lèvres, et ne perdant l'usage de ses facultés que quelques heures seulement avant son dernier soupir.

Outre les chefs-d'œuvre lyriques que nous avons mentionnés, Berlioz laisse encore une *Symphonie funèbre* avec orchestre militaire, composée pour l'inauguration de la colonne de la Bastille; puis une grande quantité de morceaux de chant, tel que la cantate du *Cinq mai*, les *Nuits d'été*, album avec poésies de Théophile Gautier, etc.; un *Traité d'instrumentation*, consulté dans toutes les grandes écoles de musique de l'Europe; une œuvre de critique musicale qui a peut-être le tort d'avoir dit trop de dures vérités, et un opuscule intitulé *Théorie de l'art du chef d'orchestre*, rempli des aperçus les plus judicieux, les plus vrais.

Berlioz était officier de la Légion d'honneur, et avait succédé à Adolphe Adam comme membre de l'Académie des beaux-arts.

(*Journal officiel*). SAIN-D'AROD.

CHRONIQUE.

Les obsèques de Berlioz ont eu lieu au milieu d'un concours considérable d'amis, d'artistes musiciens, de littérateurs, précédés des députations de l'Institut, de l'Opéra, du Conservatoire, de la Société des gens de lettres, de l'association des musiciens, des orphéons de la Seine, et escortés par un bataillon de la garde nationale. Les coins du poêle étaient tenus par MM. Camille Doucet, baron Taylor, Guillaume, membres de l'Institut, et Emile Perrin, directeur de l'Opéra.

A l'entrée du cortége dans l'église de la Trinité, le grand orgue, touché par M. Chauvet, a fait entendre la marche religieuse d'*Alceste* de Gluck; et à la sortie, la marche des pèlerins de la symphonie de Berlioz, intitulée : *Harold aux montagnes*. Les deux tribunes du chœur étaient occupées l'une, par la fanfare d'Adolphe Sax, qui a exécuté la marche funèbre de Litolff; l'autre, par le personnel du chœur de la paroisse, augmenté des élèves du Conservatoire, chargés d'interpréter deux fragments du *Requiem*, de Berlioz, ainsi que l'introït du *Requiem* de Cherubini et un prélude de Mozart pour instruments à cordes. Enfin, plusieurs artistes de l'Opéra, parmi lesquels nous avons remarqué MM. Villaret, Caron et Belval ont chanté au grand orgue, pendant l'élévation, le *Suspice pro defunctis*, l'une des plus admirables pages de la messe des morts de l'illustre compositeur. Pendant le trajet jusqu'au cimetière Montmartre, la musique de la 1re légion de la garde nationale sous la direction de M. Colin, a fait entendre les marches de la *Gazza*, de Rossini, et de la symphonie funèbre de Berlioz.

Des discours ont été prononcés au nom de l'Académie des beaux-arts, au nom de la presse, au nom du Conservatoire, par MM. Guillaume, Frédéric Thomas, et Elwart. M. Charles Gounod, au nom de la section de musique de l'Institut, a dit le dernier adieu au maître illustre.

*** Vendredi dernier, 5 mars, ont eu lieu les obsèques de M. Joseph Wackenthaler, maître de chapelle et organiste de la cathédrale de Strasbourg. Un grand nombre de prêtres, des députations du grand et du petit séminaire ont voulu, en accompagnant le convoi funèbre, rendre un dernier témoignage d'affection et de regret à cet homme de bien qui, pendant de longues années, a été le professeur de chant, dans ces deux établissements. Nommé maître de chapelle de la cathédrale en 1819, organiste en 1833, il a cumulé jusqu'aujourd'hui ces fonctions si difficiles, sans que jamais son zèle se soit ralenti. Beaucoup de ses œuvres, surtout dans le genre religieux, ont obtenu un grand et légitime succès; sa Méthode d'accompagnement du plain-chant est remarquable sous tous les rapports. C'est non-seulement à l'artiste, mais à l'homme privé que nous sommes heureux de rendre un dernier hommage, car son existence n'a eu qu'un but, le travail et le devoir. (*Impartial du Rhin.*)

*** Le concert annuel de la *Société de Sainte-Cécile*, dirigée par M. Welkerlin, a tenu toutes ses promesses samedi dernier. Toutes, non : M. Hermann Léon, pris par la fièvre, manquait à l'appel, ce qui a forcé M. Welkerlin à chanter les parties de basse dans les ensembles; un ex-élève du regretté Ponchard pouvait bien se permettre cela. Le talent sympathique et la belle manière de chanter de Madame Barthe ont recueilli leur provision d'applaudissements accoutumés : l'*ariette de Pergolèse* et la *Mazurka de Chopin* ont été bissées. M. Sarasate se faisait entendre pour la dernière fois en public avant son départ pour l'Allemagne. L'assistance du concert de *Sainte-Cécile* a fait de chaleureux adieux à cet artiste aimé ; sa transcription de la romance et de la gavotte de *Mignon* a été redemandée *con fuoco*, et jouée de même.

Notre analyse superficielle du concert de M. Wekerlin ne peut laisser passer inaperçu le premier emploi, à ce que nous sachions, des saxophones seuls pour accompagner le chant; ces instruments, au nombre de dix, étaient placés dans un salon latéral, et leur effet a été charmant aussi bien avec la *Rêverie sur une note* qu'avec la *Barcarolle* des *Poëmes de la mer*.

*** Les conférences musicales organisées par le comité orphéonique, ont continué au boulevard des Capucines avec le succès qui avait signalé leur début. La cinquième a été faite le dimanche 7 mars par M. Poisot, qui a continué son étude sur Mozart. Comme la première fois, le conférencier a suivi pas à pas le grand compositeur, nous racontant son existence, ses luttes, ses chagrins, ses travaux, et nous citant, par ordre de date, les innombrables chefs-d'œuvre de cet infatigable travailleur.

La sixième conférence a eu lieu le 14 mars, et a été faite par M. Salvador Daniel, qui a terminé son étude sur la musique dans le peuple. On y a entendu des compositions de Schuman et des mélodies arabes du XIIe, XIIIe et XIVe siècles, recueillies par le conférencier et exécutées sur le piano, le violon par lui-même, ainsi que par Mme Le Couturier et Mme Barthe-Bandérali, gracieuse cantatrice, remplie de talent, et qui obtient partout les plus grands succès.

*** On lit dans *la Patrie* du 13 mars :

« Un concert spirituel dans un salon de Paris est une chose assez rare; il n'en est pas de même dans la savante et austère Allemagne, où la musique d'ensemble est considérée comme la manifestation la plus élevée de l'art. Toutefois, la dernière période du Carême, dans laquelle nous entrons, a pu donner un intérêt plein d'à-propos à une soirée de ce genre, qui est aujourd'hui le sujet de toutes les causeries, et qui a été organisée et dirigée chez M. le sénateur Larabit, par M. Sain-d'Arod, que tout le monde connaît comme le continuateur traditionnel de l'œuvre de Choron, et dont le riche programme contenait trois compositions magistrales qui ont produit un grand effet. Les artistes qui la composaient avaient été choisis parmi les plus goûtés des concerts et des théâtres. »

ÉTRANGER.

Rome. — La légation du Prusse ayant gracieusement mis à la disposition de M. G. Sgambati le grand salon du palais Caffarelli, ce jeune pianiste, élève de Liszt, y a donné samedi dernier, un concert qui a eu le privilége d'attirer l'élite de la société indigène et cosmopolite. Le *Concerto en ré mineur* de Bach, la *Sonata appassionata* (op. 57) de Beethoven, une *Ballade* et le *second Concerto* de Liszt, tel a été le programme de cette fête musicale, programme admirablement rempli par les exécutants. Après Bach et Beethoven, ces deux grands morts, le commandeur abbé Liszt a soulevé l'enthousiasme de l'auditoire, et ce fait est le plus bel éloge qu'on puisse donner à ses compositions. Quant à M. Sgambati, il a été digne de son maître; c'est tout dire.

Nous avons quelquefois parlé des concerts de la *Galleria Dantesca*. L'an dernier quelques instrumentistes se réunissaient dans cette belle salle pour exécuter des œuvres de l'ancien répertoire italien et allemand, et nous avions loué leur entreprise, espérant qu'elle aurait pour effet de relever le goût des Romains, beaucoup trop enclins à admirer Verdi. Les Romains n'ont pas répondu suffisamment à l'appel de ces instrumentistes, mais ceux-ci, sans se décourager, continuent leur modeste apostolat, tantôt dans la salle dantesque, tantôt Vicolo del Vantaggio, chez M. Pinelli, violoniste d'un talent pur et élevé. Ils sont six ou huit, les frères Pinelli, et les Monachesi, avec M. Sgambati, élève de Liszt, qui luttent contre le courant profane de la musique de théâtre et jouent consciencieusement des *concertos* de vieux maîtres.

Un maëstro, M. Mililotti, a donné un de ces concerts appelés historiques, où l'on entend pour ainsi dire chanter tour à tour les siècles, étude intéressante et pour la première fois offerte aux Romains.

Mardi dernier, le maëstro Tosi faisait exécuter de la musique tout italienne moderne, de la musique de théâtre, Bellini, Donizetti, Pacini, Campana et l'inévitable Verdi. Quelques élèves de ce maëstro Tosi ont chanté avec succès. L'un d'eux, tout enfant, Camillo Giucci, fils d'un homme de lettres distingué, a joué, d'une façon remarquable, une *fantaisie* de sa composition pour piano, sur un motif de la *Lucia*. M. Tito Monachesi, violoniste, a été très-applaudi, et un baryton de l'opéra, M. Cotogni, a été le héros de la fête. Sa voix est admirable.

Nous faisons des vœux pour la prospérité de la *Galleria Dantesca*. Il y a à la direction de cet établissement un homme intelligent, actif, très-épris des choses d'art, très-romain, M. le chev. Romualdo Gentilucci. C'est lui qui a fondé, avec le concours de quelques actionnaires, la société dite *Dantesque*, et comme les fondateurs sérieux, il s'attache fortement à sa création, n'épargne rien pour en accroître l'importance et le développement. De même qu'il saisit, l'an passé, l'occasion du Centenaire du Dante, si célébré en Italie, pour organiser une fête musicale à laquelle M. l'abbé Liszt donna un grand éclat par sa symphonie dantesque, il se propose de célébrer au mois de juin, le Centenaire de S. Pierre. « A cet effet, écrit-il, une députation de la Société dantesque, composée du prince président, des conseillers, des deux commanditaires et du secrétaire, s'est présentée à M. le Commandeur abbé François Liszt, lui demandant de prêter son concours à cette solennité artistique. » Comme il s'agit de rendre hommage à la religion, au prince des Apôtres et à Rome, de fêter, enfin, une ère importante pour le monde catholique, l'illustre maëstro s'est empressé d'agréer la demande. Il veut même faire grandement les choses, car non-seulement il composera pour la circonstance une hymne sur le thème *Tu es Petrus et super hanc pe-*

tram (1), mais encore il livrera à l'exécution un *oratorio* auquel il travaille depuis plusieurs années, *Le Christ.* Dans cette œuvre qui a pour texte les paroles mêmes des évangélistes, M. Liszt a voulu, croyons-nous, synthétiser les ressources de la science et de l'art dont il dispose; entreprise vaste, difficile, féconde, et qui exigera à la fois des interprètes habiles et plusieurs auditions.

Nous aurons donc pour le Centenaire de S. Pierre une véritable solennité musicale-chrétienne, et les princes, les dignitaires de l'Eglise et les fidèles accourus de tous les pays du monde, voudront tous y assister.

⁂ Dans la vigilance avec laquelle il s'emploie à maintenir le décorum des cérémonies ecclésiastiques, le Saint-Père, considérant le dommage causé à la musique d'église par le manque toujours croissant des voix que l'on appelle *voix blanches*, en terme d'art, voulut y porter remède en rappelant pour ainsi dire à la vie l'institution de son glorieux prédécesseur, S. Grégoire-le-Grand, qui fonda une école où plusieurs jeunes gens devaient être instruits dans le chant, pour le service du patriarcat de Latran.

Sa Sainteté confia cette école aux Frères des écoles Chrétiennes, en l'établissant dans leur maison, près S. Salvatore *in Lauro*, où ils donnaient l'instruction élémentaire au peuple dès l'époque de Pie VI. Là, à ses frais, il fit disposer une salle pourvue de tout ce qui est nécessaire pour ce genre d'instruction, et en même temps il dota la nouvelle institution de fonds qui en assurent la durée. Il fixa en outre les règlements de l'enseignement et la méthode qu'observeront les élèves dans les diverses circonstances où ils pourront se trouver. Une commission composée d'un prélat et des maîtres de chapelle des trois églises patriarcales, est chargée de veiller à l'exécution des volontés du Saint-Père, qui veut que les jeunes chantres soient principalement employés à la musique qui accompagne les cérémonies du culte dans ces vénérables basiliques.

L'école a été ouverte l'an dernier, au mois d'octobre. La commission et les Frères des Ecoles Chrétiennes, répondant aux intentions bienfaisantes du souverain Pontife, ont déjà développé l'enseignement au point qu'il est donné à cinquante jeunes gens, dont quelques-uns ont fait de tels progrès que, au grand avantage de leurs familles, ils retirent déjà un profit de la carrière qui leur a été ouverte par les soins de leur vénéré Père et Souverain.

Lundi matin, Sa Sainteté a bien voulu se rendre à la maison susdite des Frères de la Doctrine Chrétienne, où elle a été reçue par Mgr Ricci, son maître de Chambre, président de la commission, par les trois maîtres de chapelle, MM. Capocci, Meluzzi et Battaglia, par les supérieurs de l'institut et les religieux de la maison. Les jeunes gens, très-nombreux, qui fréquentent les écoles élémentaires, se trouvaient dans leurs classes respectives, que le Saint-Père a visitées l'une après l'autre, interrogeant quelques élèves sur la doctrine chrétienne, et adressant à tous des paroles d'encouragement à l'étude et à la vertu. Puis il est monté à la salle où se fait l'enseignement du chant, et s'est arrêté à écouter l'exécution de trois chœurs assez courts, composés par les trois maîtres susdits, et qui ont été d'un très-bel effet, ainsi que de quelques exercices de solfége par les plus jeunes élèves, sous la direction du frère instructeur.

Sa Sainteté a donné à ces jeunes gens et à leurs maîtres une marque de satisfaction, par des présents et par le don, aux archives de l'école, de nouveaux ouvrages de musique qui ont enrichi la collection formée sous ses auspices dès le commencement.

Ensuite, les frères, les maîtres et les élèves de l'école de chant ont été admis au baisement du pied dans la salle du trône. Après avoir prié devant le Saint-Sacrement exposé à l'étage supérieur de la maison, dans la chapelle, Sa Sainteté s'est retirée au milieu des acclamations du peuple accouru sur ses pas, et implorant dévotement la bénédiction apostolique.

(1) Librairie Repos à Paris, 70, rue Bonaparte.

BIBLIOGRAPHIE.

COLLECTION DES DÉCRETS AUTHENTIQUES DES SACRÉES CONGRÉGATIONS ROMAINES. **(Sacrée Congrégation des Rites).** Tome Ier. Paris, E. Repos, 1869. 1 vol. format Charpentier de VIII-454 pages. — Prix : 2 fr. 50 c. — *Franco :* 3 fr.

Nous lisons dans la *Revue des Bibliothèques paroissiale* de M. Séguin d'Avignon :

« C'est le premier volume de la *Collection* que nous annoncions, il y a six mois, dans les colonnes de notre *Revue :* il est dédié à Son Em. Mgr le cardinal Donnet. Nous l'avons parcouru avec la plus grande attention, et nous l'avons comparé soigneusement avec les livres publiés sur la même matière à Rome et en Belgique : aussi est-ce avec pleine et entière connaissance de cause que nous pouvons affirmer qu'il renferme la collection la plus complète et la plus exacte qu'il existe sur les actes émanés de la Sacrée Congrégation des Rites. Ces décrets sont classés dans l'ordre chronologique; ils sont accompagnés d'un *en tête* rédigé en français, et quand ils ont été rendus en italien, ils sont fidèlement traduits dans notre langue. Une double table alphabétique des matières les suit : l'une indique leur objet, et l'autre nomme les lieux pour lesquels ils furent rendus. Une *Introduction* très-savante fait connaître l'origine, les attributions et l'organisation de la Sacrée Congrégation des Rites. Il est inutile de dire que ce volume est dû au docte chanoine X. Barbier de Montault, dont les œuvres remarquables ont été, plus d'une fois déjà, recommandées par nous aux lecteurs de la *Revue.* Le tome premier va de l'année 1588 (date de l'établissement de la Sacrée Congrégation des Rites) à l'année 1613; il contient 872 décrets, parmi lesquels nous en remarquons 4 qui ont trait au diocèse d'Avignon, 1 à celui de Cavaillon, 2 à celui de Carpentras, 1 à celui de Marseille, etc.; il sera suivi de plusieurs autres. C'est M. E. Repos, notre compatriote, qui en est l'éditeur. On connaît assez, à Avignon, le soin que M. Repos apporte à ses éditions, pour que nous nous dispensions de louer la magnifique exécution et la correction parfaite de celle-ci, tout ce que nous pouvons dire, c'est que M. Barbier de Montault et lui ont ajouté là un nouveau service à tous ceux qu'ils ont déjà rendus à la cause sacrée de l'Eglise et du Saint-Siége. »

Un autre volume, de cette importante collection, vient de paraître : c'est celui de la **Sacrée Congrégation de l'Immunité.** — 530 *pages.* — *Prix :* 2 fr. 50. — *Franco :* 3 fr.

E. REPOS,
Propriétaire-gérant responsable.

Bar-le-Duc, Imprimerie Contant-Laguerre.

LE PLAIN-CHANT. DIXIÈME ANNÉE. N° 4. — AVRIL 1869. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Avis. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMEMT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 72 *francs au lieu de* 108 *francs, pour les abonnés à la dixième année* 1869.

SOMMAIRE.

AVIS.

Avec le VEXILLA REGIS *que nous donnons à nos abonnés dans la présente livraison, nous complétons les deux pages qui ont manqué à la première partie du* DIES IRÆ *de* MOZART, *dans le numéro de mars.*

LES NOCES D'OR DE PIE IX.

Nos *correspondances de Rome* nous ont appris que tous les souverains représentés dans la capitale du monde chrétien, ont adressé le 11 avril, soit verbalement, soit par lettre autographe des félicitations au Souverain Pontife, à l'occasion des noces d'or de Pie IX, ou de la cinquantaine de son sacerdoce.

Le corps diplomatique tout entier a été invité à déjeûner le matin avec le Pape à la sacristie de l'église Saint-Pierre.

Pendant les réceptions, sept musiques militaire ont exécuté, sous les fenêtres du Vatican, un hymne composé pour la circonstance par M. Gounod.

On sait qu'à l'occasion de cet anniversaire, de toutes les parties du monde catholique des adresses et des cadeaux ont été envoyés au souverain Pontife.

Un pupître d'or, enrichi de pierres précieuses, a été offert à Pie IX par les catholiques belges.

L'adresse des catholiques allemands porte plus d'un million de signatures, dont celles de treize princes; les présents qui l'accompagnent sont évalués à cinq millions de francs.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que l'Eglise compte quatorze papes qui ont célébré, comme Pie IX, leur cinquantième anniversaire du sacerdoce. Ce sont : Jean XXII, Grégoire XII, Calixte III, Paul III, Paul IV, Innocent X, Clément X, Innocent XII, Benoît XIII, Clément XII, Benoît XIV, enfin Pie VI, Pie VII et Grégoire XVI.

L'Eglise a admirablement choisi le dimanche appelé du *Bon Pasteur* pour cette solennité, que toute la catholicité a célébrée avec une pompe extraordinaire,

A Rome, le Saint-Père a officié pontificalement dans l'église de Saint-Pierre. Une foule immense, accourue de tous les coins du globe, se pressait dans l'immense basilique. On se fait difficilement une idée de la splendeur avec laquelle cette cérémonie a eu lieu. Le Pape

avait revêtu pour la circonstance la magnifique chasuble soie et or qui lui a été offerte par la ville de Lyon.

Jamais la fabrique lyonnaise n'avait rien fait d'aussi splendide que cet ornement, qui porte en incrustation les clefs de saint Pierre en argent, surmontées de la croix toute en or.

A la suite du service divin et après le *Te Deum* célébré à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'ordination de Sa Sainteté, Pie IX a accepté une collation offerte par le chapitre de Saint-Pierre, et à laquelle les dignitaires de la cour pontificale et le corps diplomatique étranger avaient été conviés. La ville de Rome était entièrement pavoisée.

Paris a eu aussi sa grande fête qui a été célébrée avec la plus grande splendeur, notamment à Notre-Dame, à Saint-Sulpice, et à l'église de la Madeleine.

Dès la veille elle était annoncée à Notre-Dame par la voix du bourdon qui, pendant une partie de la soirée, remplissait l'air de sa grande voix.

L'église de Saint-Sulpice ainsi que celle de la Madeleine avaient été décorées avec beaucoup de goût. La belle façade de Sainte-Madeleine, du côté de la place de la Concorde qui n'est pas sans offrir quelque analogie de perspective avec Saint-Pierre du Vatican, était ornée de riches draperies en velours rouge avec crépines d'or; au-dessus étaient les écussons blancs d'argent (la couleur pontificale) représentant les armes de la cour de Rome, surmontées de la tiare et des clés de saint Pierre. Le sanctuaire était couvert de fleurs; des oriflammes aux couleurs de la France et de Rome se détachaient des tribunes de chaque côté de l'autel.

Un *Te Deum* en musique a été chanté dans la chapelle des Tuileries. Plusieurs évêques étrangers qui se trouvent à Paris ont officié dans les paroisses, et Mgr le Nonce, qui a officié à Saint-Sulpice, comme nous l'avons dit, avait pour assistants deux prélats. Le clergé de la paroisse, suivi du grand séminaire, s'est rendu à la rencontre du représentant de Sa Sainteté, pour le recevoir, jusque sur la place même.

Mgr l'archevêque de Paris, qui officiait à Notre-Dame, était assisté de deux autres prélats : Mgr Surat, archidiacre, et Mgr Buquet, évêque de Parium. Mgr Maret officiait à l'église de Sainte-Geneviève. La solennité a été magnifique à la Madeleine, où le vénérable curé a officié à tous les offices. La messe a été chantée en musique.

A l'église Saint-Eustache on a chanté la messe solennelle d'Adolphe Adam, et le soir le *Te Deum* en musique de la composition de M. Hurand, maître de chapelle, qui a dirigé les chœurs et l'orchestre.

La plupart de nos églises ont chanté le *Te Deum* selon la liturgie romaine, et tel qu'il a été disposé en contrepoint par M. Sain-d'Arod, dans le Répertoire de Saint-Sulpice, c'est-à-dire conformément à la façon dont il est chanté chaque année à Rome, dans la solennité du 15 août, à l'église Saint-Louis-des-Français. Presque toutes les grandes paroisses, soit de Paris soit des départements, ont également fait entendre le célèbre motet : *Tu es Petrus*, qui a pour auteur, François Liszt.

E. Repos.

FÊTE DE L'ANNONCIATION.

Cette fête qui tombe le 25 mars, a été ajournée par le Concile de Nicée au lundi qui suit la semaine de Pâques, toutes les années où sa date coïncide avec la quinzaine dite de la Passion, par la raison que rien ne saurait distraire l'Eglise dans son deuil.

Il n'est guère possible de préciser la date de l'institution de la solennité de l'Annonciation : Néanmoins, il est certain qu'elle remonte à une époque assez ancienne. En effet, le Sacramentaire du pape Gélase Ier montre que la célébration du message de l'ange Gabriel à la Vierge, pour lui annoncer le mystère de l'Incarnation, était établie à Rome avant l'année 469. C'est parce que l'Eglise catholique et l'église grecque ont coutume de solenniser l'Annonciation le 25 mars, qu'on l'a appelée vulgairement *Notre-Dame de Mars;* mais plusieurs Eglises d'Orient l'ont fixée à des dates antérieures; ainsi les Syriens la placent au 1er décembre, et les Arméniens au 5 janvier.

Les grands peintres religieux de toutes les écoles ont été inspirés par l'Annonciation de l'ange à Marie : l'une des plus belles toiles françaises que l'on ait sur ce sujet, est celle de Nicolas Poussin, dont les musées d'Italie et d'Espagne ont fait faire de nombreuses copies. Plusieurs ordres religieux et de chevalerie ont été également institués sous la dénomination d'*Annonciade*, en l'honneur de l'Annonciation de la Vierge. On cite notamment la célèbre archiconfrérie fondée à Rome en 1460 par le cardinal Jean de Torquemada, et destinée à doter 400 filles pauvres, chaque année, le jour de

l'Annonciation. Enfin, l'ancienne maison de Savoie a fondé, au XVIIe siècle, l'ordre suprême de l'Annonciade, dont les insignes, consistant en un collier d'or garni de perles et de médaillons à l'effigie des fondateurs de sa royale dynastie, ne sont conférés qu'aux princes et aux grands dignitaires de l'Etat.

Depuis plusieurs années l'*Association générale des musiciens* a obtenu de l'autorité diocésaine, l'autorisation de venir installer ce jour-là son orchestre et ses chanteurs dans le chœur de l'église métropolitaine, en chantant une messe en musique où le produit des chaises et de la quête est destiné à sa caisse de secours. Le personnel des exécutants, considérable dans la cérémonie de lundi, et placé sous la direction savante de M. Deloffre, chef d'orchestre de l'Opéra-comique, a fait entendre une messe d'Adolphe Adam qui n'avait pas été interprétée depuis un certain nombre d'années. Cette messe est assurément une belle œuvre musicale, mais une œuvre qui ne s'écarte guère des formes de la belle musique dramatique, et qui est à l'art religieux ce que le magnifique tableau de Paul Véronèse, qu'on admire au salon carré du Louvre, est à la poésie divine de l'Evangile dont il reproduit une scène capitale.

Nous croyons que les hommes de goût qui veulent qu'on chante à l'église autre chose que ce qu'on chante au théâtre, et qui s'efforcent de maintenir la séparation des deux genres et des deux styles ont raison, et l'on ne saurait qu'applaudir à leurs efforts : il n'y a rien de plus élevé, de plus grand et de plus beau que la musique religieuse digne de cette qualification.

Une marche religieuse écrite pour la harpe par Adam et exécutée par une réunion des meilleurs harpistes de Paris, a produit un remarquable effet dans les vastes nefs de Notre-Dame.

SAIN-D'AROD.

(*Journal officiel.*)

LA MUSIQUE A PARIS

PENDANT LA SEMAINE SAINTE.

Indépendamment de ses vingt-cinq sociétés chorales à voix d'hommes, également connues sous le nom de *Sociétés orphéoniques libres*, Paris possède aujourd'hui trois autres sociétés exceptionnelles, toutes pleines de ressources pour l'interprétation des œuvres des grands maîtres de l'art religieux ; nous disons exceptionnelles, à double titre ; par leur valeur d'abord, et ensuite par leur organisation qui est complète, en ce sens qu'elle renferme tous les timbres de la voix humaine, grâce au personnel féminin. Ces sociétés sont : 1° celle dite de *Sainte-Cécile*, fondée et dirigée par MM. Seghers et Wekerlin : c'est la plus ancienne de toutes ; et assurément celle qui réunit le plus grand nombre de talents sérieux parmi ses membres, qui se composent d'instrumentistes, et de chanteurs. Et puis ce sont les délicats, les vrais artistes, les connaisseurs qui la recherchent pour la perfection des exécutions qui sont pour l'art, au double point de vue religieux et historique, ce que peut être un concert du Conservatoire, comparativement aux autres manifestations musicales.

La seconde société de ce genre, appelée un peu ambitieusement peut-être, *Société académique de musique sacrée*, fut fondée dans les réunions d'un comité spécial, qui avait lieu chez M. Repos, éditeur de musique religieuse, en janvier 1862, et à l'initiative de M. G. Schmitt, organiste de Saint-Sulpice, membre de l'Académie pontificale de Sainte-Cécile, qui en fut d'abord le directeur. Elle a bien été depuis lors, quelque peu détournée de son but, qui était de suivre la voie tracée par la société de musique religieuse classique, fondée par le prince de la Moskowa : mais enfin M. Vervoitte, maître de chapelle de Saint-Roch, la dirige d'une façon fort estimable, et surtout avec beaucoup de zèle.

La troisième de ces sociétés est de date récente : on en est redevable à M. Bourgault-Ducoudray, jeune pensionnaire de la villa Médicis, qui s'est voué, ainsi que tout son personnel, à l'étude exclusive des œuvres des grands maîtres de la musique religieuse classique, et à leur propagation. M. Bourgault-Ducoudray est l'un de nos grands prix de Rome les plus remarqués ; c'est un artiste ardent, convaincu, qui aime, qui comprend la grande musique, qui en possède au plus haut point la tradition, et sa direction le prouve. Un orchestre d'accompagnement fait, dit-on, également partie de cette création.

C'est grâce à ces trois sociétés qui se sont signalées chacune dans le même genre, que nous aurons désormais quelques bonnes manifestations de musique d'ensemble ; il faut bien l'espérer. En attendant, constatons que la musique religieuse a eu cette année une assez grande part dans les manifestations de l'art à Paris, pendant la semaine sainte.

Eglises, théâtres, cirques, salles de concert lui ont ouvert leurs portes. Et partout la foule écoutait avec un sentiment profond les grandes œuvres musicales religieuses qu'on lui faisait entendre. Dans l'impossibilité de résumer toutes nos impressions, mentionnons seulement à la chapelle des Tuileries, les *Stabat*, et divers motets combinés de Pergolèse, Mozart, Sacchini, Cherubini, Auber et Rossini; à l'Hôtel-de-Ville, le *Stabat* de Rossini; au Théâtre-Italien, les exécutions réunies du *Stabat* et de la Messe Rossini; salle Herz, celle de la *Pàssion* de Hœndel, par la société Bourgault-Decoudray; à la Madeleine, les *sept Paroles du Christ*, de M. Th. Dubois, le nouveau maître de chapelle de cette église, et grand prix de Rome; à Saint-Roch, du Vittoria du Mozart, du Cherubini, et des motets de M. Vervoitte; à Saint-Eustache, le *Stabat* de Rossini, admirablement chanté par Mmes de Caters, et Lablache, sous la direction de M. Hurand; au Conservatoire, les deux concerts spirituels annuels dont Mlle Nilsson a eu les honneurs; aux Concerts Populaires, le programme de grande musique sacrée de M. Pasdeloup, avec Mlle Battu, M. Bonnehée, pour principaux interprètes, etc., etc.

Il nous en faut passer, et des meilleurs, pour mentionner le concert spirituel de bienfaisance donné au Cirque des Champs-Elysées, sous le patronage et avec le concours de la *Société de Musique sacrée* que dirige M. Vervoitte. M. Alphand avait fait un vrai bosquet de l'amphithéâtre destiné à recevoir les exécutants. Trop d'arbustes, trop de fleurs peut-être, a-t-on dit, nuisaient d'une manière regrettable aux effets d'acoustique, et aux bonnes conditions désirables dans un concert : mais ici l'œuvre de charité primait la manifestation artistique : et nous nous bornons à dire que bon nombre de dames patronesses, sous la vaillante impulsion de leur présidente, Mme Alphand, avaient fait des prodiges de... *charité* : nous ne pouvons prononcer ce mot sans parler tout d'abord de l'intermède, composé d'une belle hymne, intitulée *Charité*, et due au talent de notre excellent chanteur Faure, qui s'est interprété en personne; et le succès du compositeur a égalé celui du chanteur.

Faure n'a pas dit seulement sa belle hymne de la *Charité*, il a fait entendre aussi et apprécier à toute sa valeur un *Ave Maria* de M. C. Saint-Saëns, accompagné sur l'orgue de MM. Merklin-Schütze, par l'auteur, qui s'est vu et entendu acclamer par toute la salle en même temps que son excellent interprète. C'est uue belle page de musique religieuse que cet *Ave Maria*, et il ne fallait rien moins pour oser risquer le dangereux voisinage du célèbre *Ave Maria*, adapté par Ch. Gounod au non moins célèbre prélude de Bach. Rien ne saurait peindre l'effet des accents vibrants de Mlle Nilsson, dans ce morceau que tout le monde lui avait d'ailleurs entendu chanter à Saint-Eustache dans l'exécution de la messe d'Ambroise Thomas, pour la fête de sainte Cécile.

Et il ne faut pas croire que la voix chantée seule, réalise de pareils prodiges : Mlle Favart dont l'harmonieuse voix est aussi « une musique » nous a prouvé, dans la prière d'*Esther*, ce que peut la voix parlée même à demi-teinte, dans une vaste enceinte comme celle du Cirque.

Un accent net, précis, presque rhythmé, de la ponctuation, et surtout cette prosodie de bonne école qui sait porter à l'oreille la plus éloignée les syllabes fortes de chaque vers : voilà les mystères de cette sonorité dans la douceur, qu'on ne s'explique pas au premier abord. Après cette mélodieuse prière d'*Esther*, qui a charmé tous les assistants, comme Faure a bien dit, dans la *mezza-voce* aussi, le *Fons-Pietatis*, de Haydn! Et quelle contre-évolution dans la salle, quand Mlle Favart a reparu, avec MM. Masset et Joumard, pour dire la dernière grande scène d'*Esther*, suivie de l'*Alleluia* du *Messie* de Hændel. Un instant, on avait cru le programme achevé, et cette foule mouvante s'apprêtait au départ. Quelques vers de Mlle Favart ont arrêté ce mouvement précipité, mais non sans faire vivement regretter à tous, que les fragments de l'*Esther*, de Racine, n'eussent pas pris leur vraie place au milieu du concert.

Notre confrère du *Ménestrel*, M. Moreno, constate que l'exécution a plusieurs fois laissé à désirer, sans doute par suite de dispositions peu avantageuses, soit pour les chœurs soit pour l'orchestre, M. Vervoitte, qui en avait pris la direction, se trouvait, a-t-on dit, trop éloigné des exécutants, qu'entouraient les arbustes, les massifs de fleurs; mais, nous l'avons dit, la charité primait ici la manifestation musicale.

La nouvelle Société de M. Bourgault-Ducoudray s'y est pris plus sérieusement dans un concert spirituel, donné le mardi-saint, à la salle Herz, où elle interprétait un des plus remarquables oratorios, *la Passion de Hœndel*, rien que cela!.. avec soli, chœurs, piano, orgue et orchestre. Roger, ténor récitant, remplissait le rôle de l'historien. M. Ponsard, de

l'Opéra, a chanté Jésus avec une grande autorité; MM. Bollaërt, dans le personnage de Pilate, Bouy, et Mme Barthe-Bandérali ont rempli leurs parties avec un fort bon style. Mme Barthe a été surtout très-applaudie et pour le charme de son organe, et son excellent style comme interprète dans tout ce qu'elle chante.

Cette nouvelle Société peut donc rendre des services réels à l'art religieux : qu'elle nous fasse connaître plus tard *le Christ au Jardin des Oliviers*, *la Mort de Jésus* de Graün, *la Destruction de Jérusalem* de Loewe, *la Terre promise* de Spohr, *l'Elie* de Mendelssohn, *le Jugement dernier* de Schneider, et tant d'autres œuvres délaissées par les Associations spéciales qui gravitent et s'endorment dans le cercle fastidieux des élucubrations musicales de leurs directeurs. Nous nous plaisons à le redire : M. Bourgault-Ducoudray est un artiste ardent, convaincu, qui est allé rechercher à leur source les traditions de la grande musique religieuse des maîtres anciens, et qui les possède : que ce nouveau groupe artistique se produise donc l'hiver prochain, le plus souvent possible; qu'il entre en lice, provoque et soutienne la comparaison avec les deux sociétés ses rivales, et l'art musical religieux y gagnera beaucoup.

Enfin, le jour de Pâques, M. Grisy, ténor et à la fois maître de chapelle à l'église de la Trinité, s'est distingué par une bonne exécution de la Messe de Mme de Grandval. Il a prouvé une fois de plus combien, avec une petite phalange bien disciplinée, on peut arriver à de bons résultats. Ses chœurs, son petit orchestre adjoint à l'orgue comme à Saint-Eustache, des voix d'enfants, tout cela a bien marché. Et comme M. Bollaërt a chanté la plupart des solos. Quel excellent musicien et quel chanteur de bon style! — On doit des félicitations à l'organiste du chœur, M. Salomé, un tout jeune prix de Rome, si nous ne nous trompons; et aussi à M. Chauvet, l'organiste du grand orgue, qui a improvisé une *Communion* d'un style parfait, et interprété une fugue de Bach en véritable maître. M. Chauvet est aussi un grand prix de Rome, et tellement estimé par M. Ambroise Thomas, son illustre maître, que ce dernier lui confie souvent sa classe de composition. De tels disciples honorent singulièrement le sanctuaire qui les a vus naître et grandir. Allons, constatons que sans être irréprochable peut-être, le Conservatoire n'en est pas moins une bonne institution.

Pour extrait : SAIN-D'AROD.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE
AU PAYS DES AMAZONES.

A l'occasion du *Vexilla regis* que nous publions dans notre présente livraison, nous pensons faire une chose agréable à nos lecteurs en leur communiquant quelques détails sur l'état de la musique religieuse dans la lointaine contrée où cette composition a vu le jour. Ces détails nous sont transmis, aussi bien que la composition elle-même, par M. l'abbé S. Morelot de Dijon, qui les tient, nous dit-il, de bonne source, puisque son correspondant n'est rien moins que l'évêque du pays en question, dont il eut l'honneur, il y a une dizaine d'années, d'être le condisciple. Voici cette notice :

« Mgr Antonio de Macedo-Costa, nommé en 1860 à l'évêché de Parà et des Amazones, au Brésil, a été successivement élève du séminaire de Bourges, de celui de Saint-Sulpice à Paris, et du séminaire français de Rome. Appelé à l'âge de 28 ans à prendre part au gouvernement spirituel d'un pays où l'état des choses ecclésiastiques réclame de nombreuses et importantes réformes en tout genre, il se mit résolument à l'œuvre et ne se laissa arrêter par aucun obstacle.

» Parmi les réformes à opérer, celles de la musique religieuse se recommandait tout particulièrement à la sollicitude éclairée du nouveau pasteur. Aussi, bien que des intérêts d'une gravité et d'une urgence supérieures à celui-là s'imposassent à son zèle, Mgr de Macedo ne tarda guère à se préoccuper d'une réforme dont son goût personnel lui avait fait de bonne heure comprendre l'importance, en même temps que des études bien dirigées l'avaient préparé à l'entreprendre avec succès. Bientôt, en effet, un musicien sérieux, nourri des pures traditions de l'art ecclésiastique, un homme de foi, en un mot, un artiste chrétien vraiment digne de ce nom, M. le docteur Adolphe Kaulfuss, était investi par Mgr de Macedo des fonctions de maître de chapelle, et chargé en cette qualité de la direction du chœur de la cathédrale; en peu de temps, il y opéra une véritable révolution. Sa grande collection publiée à Ratisbonne sous le titre de *Musica divina*, entra dans le répertoire de cette église. On sait combien la musique qui compose ce recueil, musique écrite dans un style et une tonalité absolument étrangers aux habitudes modernes, présente de difficultés pour des exécutants auxquels leur éducation n'a pu donner que celles-là. Ce fut pourtant dans ces conditions que l'on se décida à aborder l'exécution de morceaux tels que le *Miserere* d'Allegri et les *Improperia* de Palestrina. L'essai réussit pleinement, et les rives de l'Amazone s'étonnèrent de faire écho à la chapelle Sixtine. En même temps qu'il s'étudiait à reproduire des accents si nouveaux pour lui comme pour son auditoire, un chœur d'une trentaine de voix bien disciplinées, interprétait non sans charme, les œuvres de Rinck, Mozart, Sébastien Bach, etc.

Enfin le maître de chapelle du lieu enrichissait son répertoire de compositions d'un bon style, au nombre desquelles figurent plusieurs psaumes et une messe de *Requiem* dont on fait le plus grand éloge. Le morceau que le prélat a bien voulu adresser à notre correspondant dijonnais, en l'autorisant à en faire part au public, ne saurait, nous semble-t-il, malgré son peu d'étendue, que donner une idée très-favorable du talent de l'auteur et du caractère éminemment religieux de ses inspirations. Ce morceau a été composé pour être exécuté le vendredi-saint, à la procession du Saint-Sacrement qui fait partie de l'office de ce jour; d'où la forme de marche religieuse que l'auteur a cru devoir lui donner. Il a été entendu avec autant d'édification que de plaisir, l'année dernière, à la cathédrale de Parà.

» Mais le fondement de toute bonne musique religieuse, c'est le plain-chant; et là gisait peut-être la plus sérieuse difficulté que pût rencontrer le zèle réformateur du prélat brésilien. Pendant son séjour au séminaire français de Rome, il s'était familiarisé avec le chant de l'édition rémo-cambrésienne adoptée dans cette maison, et, avec sa simplicité habituelle, il s'était offert à seconder dans la direction du chœur celui de ses condisciples qui s'en trouvait alors chargé. C'est ce même chant qu'il a cru devoir introduire dans son diocèse, où il assure qu'il fait merveille. Evidemment, pour obtenir un pareil succès, Mgr de Parà ne s'est pas contenté de faire venir de France les livres qui renferment ce chant; il a dû s'appliquer à en vivifier la lettre morte par une exécution intelligente; et, au témoignage de ses anciens condisciples, son exemple a dû faire plus pour le succès que ses recommandations.

» Ces résultats sont assurément considérables et seraient tenus pour tels en tout pays. Un belge, artiste distingué, qui passait au Parà il y a environ deux ans, en a été frappé et a déclaré qu'il n'avait rien entendu de pareil dans le reste de l'empire. Mais ce qui rend encore ces résultats plus dignes d'attention, c'est le fait d'avoir été obtenus aussi rapidement et dans un pays dont les habitants montrent, il est vrai, un goût très-prononcé pour la musique, mais où, en même temps, l'absence de traditions, un certain laisser-aller propre aux vues méridionales, et d'autres causes encore peut-être sur lesquelles nous manquons de données précises, avaient introduit dans le service musical des églises, et parfois à un degré tout particulièrement affligeant, les abus qui résultent de l'application aux textes sacrés d'une musique toute profane. On n'aura pas de peine à comprendre quels obstacles opposait à une réforme, la puissance de telles habitudes. Il n'est guère besoin, en effet, de passer dans le Nouveau Monde pour savoir ce qu'il en coûte pour obtenir en pareille matière quelque chose qui ressemble à une amélioration; l'Ancien présente à cet égard un champ suffisamment vaste d'observations.

» J'eusse été fort désireux, ajoute M. Morelot, et vous ne le seriez pas moins sans doute, de savoir en détail par quelles phases a passé l'œuvre entreprise et conduite à si bonne fin par mon noble ami; quelles difficultés il y a rencontrées et de quels moyens il s'est servi pour en triompher. En se bornant, sur ce chef, à quelques vagues allusions, Mgr de Parà a pensé sans doute que le souvenir de nos entretiens de séminaristes suffirait pour me faire comprendre que, comme toute autre réforme, celle de la musique dans les églises brésiliennes devait forcément rencontrer des obstacles soit du côté des hommes, soit de celui des habitudes acquises, qui constituent en tout pays une partie si considérable du caractère national, et semblent, dans des régions aussi éloignées du foyer de la civilisation dont elles sont issues, devoir trouver plus de résistance aux efforts tentés pour les modifier. Et en effet, en me reportant aux communications pleines d'abandon dans lesquelles mon ancien condisciple me faisait part de ses pensées sur l'avenir religieux de sa patrie et m'exprimait les craintes et les espérances qu'elles faisaient naître en lui, il ne m'est point difficile de suppléer, en partie du moins, au laconisme de sa correspondance, et de me faire une idée de ce qu'a eu de laborieux cette entreprise de son zèle pastoral. Celui qui nous eût annoncé alors que la carrière épiscopale allait bientôt imposer à ce zèle de redoutables obligations eût, sans doute moins étonné les condisciples du jeune séminariste qu'il ne l'eut étonné lui-même; mais nous étions bien loin de supposer alors que l'art, objet de nos communes prédilections, trouverait sitôt en lui un protecteur d'une aussi haute autorité. »

Nous remercions M. l'abbé Morelot de son intéressante communication, et nous sommes heureux de l'occasion qu'elle nous procure de rendre hommage au noble prélat qui, sur ces bords lointains, a pris en main avec tant d'ardeur et de courageuse fermeté les intérêts auxquels nous avons voué nos efforts. Nous le faisons d'autant plus volontiers que ce digne évêque, formé à la science et aux vertus ecclésiastiques dans l'enceinte de nos séminaires, appartient en quelque sorte au clergé de notre pays. Nous aimons à penser que le spectacle des sérieuses tentatives de réforme dont la musique sacrée est l'objet parmi nous, et particulièrement dans cette grande église Saint-Sulpice, berceau de son sacerdoce, n'a pas été sans influence sur la direction de ses idées en cet ordre de choses; mais nous n'hésitons pas non plus à reconnaître qu'il y a, dans la réciprocité d'exemple que nous transmet ce prélat du Nouveau Monde, un grand encouragement pour ceux qui, dans l'ancien continent, se sentiraient disposés à marcher dans les mêmes voies.

Pour extrait : V. NAURA.

CHRONIQUE.

Nous recevons de Lyon le récit d'une magnifique solennité religieuse et musicale qui a eu lieu le dimanche de *Quasimodo* au profit de l'œuvre de Saint-Léonard, et dont on est redevable au zèle, au dévouement, à l'habileté

de M. Chapolard, qui a fait de la belle Société de la *Lyre lyonnaise* ce qu'il avait fait précédemment de l'*Union chorale*, c'est-à-dire, la première Société de chant de Lyon, un chœur vraiment magnifique, et qui peut, on le sait, le disputer aux plus illustres orphéons.

Le nom de M. Chapolard est d'ailleurs toute une renommée orphéonique : on le connaît, on le sait par cœur comme ceux de MM. Saintis, Coural, Ruffier, Leniept, c'est-à-dire les premiers directeurs d'orphéons qu'il y ait dans les départements : toutefois M. Chapolard, dans la circonstance solennelle dont il s'agit, n'a pas voulu compter sur lui seul : il a voulu ajouter un prestige nouveau à son organisation en faisant venir de Paris M. Elwart qui a dirigé lui-même l'exécution de la messe orphéonique dont il est l'auteur. — Laissons maintenant parler les journaux de Lyon :

« L'église Saint-Bonaventure offrait le coup d'œil le plus animé ; toute la société lyonnaise qui aime les belles manifestations de l'art s'y était donné rendez-vous pour entendre la messe de M. A. Elwart.

» L'auteur, venu de Paris, ainsi que nous l'avons annoncé, a dirigé son œuvre avec une grande *maestria*. Il y avait là cent jeunes garçons des écoles spéciales de la Doctrine chrétienne des 3me et 6me arrondissements, une soixantaine de membres de la *Lyre lyonnaise*, si bien dirigée par le zélé et habile M. Chapolard ; et la *Fanfare gauloise* de M. Joly, à laquelle s'adjoignaient beaucoup d'instruments graves, tels que violoncelles, contrebasses, admirablement reliés par les sons de l'orgue, accompagnait ces masses vocales avec un ensemble parfait.

» Le *Kyrie*, belle prière à trois temps, en *si* bémol, prépare avec beaucoup d'onction aux magnificences du *Gloria*, dont le *Qui tollis* et la fugue finale sont d'une beauté achevée et d'un grand effet. Le *Sanctus* a un remarquable caractère d'élévation et l'*O salutaris*, chanté par les cent voix d'enfants, est d'une suavité angélique ; enfin l'*Agnus Dei* offre le même mérite.

» Tout ce qu'on pourrait souhaiter à cette œuvre magistrale, entièrement exécutée par les chœurs, ce sont quelques solos, duos et trios, destinés à varier et à faire valoir par des contrastes habilement ménagés l'effet imposant produit par les phalanges vocales et instrumentales : mais dans cette œuvre, M. Elvart a voulu se conformer à l'esprit liturgique qui recommande aux compositeurs le moins de solos possible dans les messes en musique où se célèbre l'office du jour.

» M. A. Elwart a été félicité hautement par nos artistes lyonnais.

» M. Méric a chanté avec un grand style un cantique du Père Ligonnet, et M. Marthieu a dit le *Credo* de Dumont avec ampleur et un bon caractère vocal.

» La quête a été faite par un grand nombre de dames patronesses, et elle a dû être productive, car chaque assistant, après avoir admiré l'œuvre d'Elwart, avait compris qu'il n'était venu à Lyon que pour apporter aussi l'obole du génie à l'institution de Saint-Léonard. »

***

L'*Union*, la *Patrie*, la *Presse*, la *Gazette de France* et la *Semaine religieuse* de Paris, ont publié la notice suivante :

« MUSIQUE RELIGIEUSE. — Plusieurs journaux des départements font les honneurs d'un feuilleton spécial à la *Messe de Rome*, œuvre musicale de M. Sain-d'Arod, que toute la presse de Paris avait signalée avec les plus grands éloges, il y a un certain nombre d'années. Elle vient d'être chantée le jour de Pâques dans quatorze églises cathédrales de France.

On sait que M. Sain-d'Arod a fondé un grand nombre de maîtrises dans nos départements, et que c'est lui qui a continué le *Répertoire de musique religieuse* que Choron, Niedermeyer et d'Ortigue avaient laissé inachevé. »

***

Nous avons entendu dans trois réunions différentes, d'abord dans les nouveaux salons de musique et de pianos de M. Schlosser, boulevard Bonne-Nouvelle, puis dans un salon musical fort connu rue Bonaparte, une jeune artiste qui est la preuve la plus parfaite de ce que peuvent produire en peu de temps des études bien dirigées. Nous n'aimons pas les enfants prodiges, parce que souvent un trop grand talent acquis dans un âge trop tendre ne produit plus tard que des fruits chétifs et avortés : mais Mlle Julia Schwartz n'est plus une enfant; c'est une jeune personne âgée de 16 à 17 ans, dont le talent vocal n'annonce rien moins qu'une nouvelle Patti. Après avoir donné des preuves exceptionnelles de son organisation, et remporté à Douai, sa ville natale, tous les premiers prix de solfège, de piano, et même de violon, elle a été envoyée à Paris par la municipalité de cette ville, et mise en pension chez M. et Mme Schlosser aîné, dont les soins s'appliquent à perfectionner ce jeune talent de jour en jour. Sans doute la voix de cette débutante n'a pas encore ni la force ni l'éclat de timbre qu'on en peut attendre : mais quel talent déjà! quelle facilité, quelles vocalises légères et perlées! Mlle Julia Schwartz sent que son organe n'a pas acquis son développement, aussi jamais elle ne pousse de cris inutiles, ni ne cherche à s'élever à des portées inaccessibles. Elle tire au contraire parti de son timbre un peu voilé et sympathique, et fait ainsi un honneur tout exceptionnel à son professeur dont tout le monde apprécie d'ailleurs le talent sérieux et expérimenté.

***

Nous avons le regret d'apprendre la mort d'un excellent artiste, M. Dupuis, organiste de la cathédrale d'Orléans depuis 38 ans. Voici quelques détails nécrologiques que nous devons à notre excellent confrère, M. Henri Tournaillon.

Alphons-Augustin Dupuis est né à Orléans le 23 janvier 1801. C'est à l'âge de 7 ans que, atteint de la *goutte sereine*, il resta privé de la vue.

Envoyé à l'institution impériale des jeunes aveugles, alors réunie à l'hospice des *Quinze-Vingts*, il ne tarda pas à se faire remarquer par de sérieuses aptitudes.

Ayant acquis un talent remarquable sur le violoncelle, il remporta un grand prix dans un concours

brillant, et obtint une médaille, que sa modestie l'a empêché de mettre en évidence, mais qu'il montrait volontiers à ses amis.

Il fut aussi nommé professeur dans l'institution transférée, vers ce temps, rue Saint-Victor, dans un ancien séminaire habité longtemps, dit-on, par saint Vincent-de-Paul.

Après quelque temps passé dans les labeurs du professorat, Dupuis obtint un emploi qui lui permit de perfectionner son talent d'organiste et de compositeur aux précieuses leçons du célèbre abbé Roze.

Poussé par ses aspirations pieuses à la *Trappe de Sept-Fonds* où il comptait faire une retraite, il y resta quelque temps comme organiste et là encore il sut conquérir l'affection de tous ceux qui l'approchèrent. Rappelé à Orléans par sa famille, M. Dupuis occupa de 1824 à 1831 le poste d'organiste à l'église Saint-Paul. L'absence d'un bon accordeur le décida à se livrer entièrement à cet ingrat métier qui lui promettait la fortune, mais au prix de sa réputation de violoncelliste. Quiconque a vu l'adresse avec laquelle M. Dupuis démontait et remontait les pièces souvent si délicates des pianos, demeurait confondu, ne pouvant croire qu'un homme frappé de cécité fût aussi sûr de ses mouvements, et nous, qui l'avons toujours connu traversant nos rues d'Orléans, guidé, soit par sa bonne sœur, soit par une conductrice dévouée, nous avions quelque effroi en songeant qu'il parcourait Paris, tout seul et dans tous les sens, conduisant même les Orléanais qui venaient l'y voir.

Nommé titulaire du grand orgue de Sainte-Croix en 1831, M. Dupuis n'a pas cessé, jusqu'à présent, de remplir son emploi avec un talent de premier ordre.

Chrétien d'une foi vive, il avait donné à son jeu cette teinte mystique, ce vrai cachet religieux qui convenait à son orgue et qui seul est à sa place dans notre vaste cathédrale.

Orléans ne verra plus aller par ses rues ce bon vieillard au visage calme qu'un aimable et fin sourire venait éclairer, et que sa modestie si grande avait rendu timide comme un enfant; il est entré dans le repos du juste emportant les regrets comme il avait acquis l'estime de tous les gens de bien.

Il laisse quelques œuvres qui ont été publiées, entre autres *Une semaine du mois de Marie*, et un délicieux *Ave Maria*. Toutes nos églises du diocèse retentissent de son beau cantique : « Mystère ineffable et sublime, » qui est le type le plus parfait du genre. Henri TOURNAILLON.

ÉTRANGER.

ROME. — La sacrée Visite apostolique, afin que la Constitution de N. S. P. le Pape (1) réserve entièrement l'exécution qui lui est due, ordonne et commande, par ordre de Sa Sainteté donné de vive voix, que dans les musiques qui seront faites dorénavant dans les églises et les oratoires de Rome, pendant qu'on célèbre les offices divins ou que le Saint-Sacrement est exposé, on observe ponctuellement ce qui suit :

1. Que le style des musiques et des symphonies, dans les messes, les psaumes, antiennes, motets, hymnes, cantiques, etc., soit ecclésiastique, grave et dévot.

(1) *Alexandre VII.*

2. Qu'on ne chante dans les messes, que les paroles prescrites par le Missel romain dans les offices courants pour la fête du jour, et la solennité du saint; et spécialement, qu'après l'Epître on ne chante que le Graduel ou le Trait, et après le *Credo*, rien autre que l'Offertoire; après le *Sanctus*, on chantera le *Benedictus*, ou un motet composé uniquement des paroles que l'Eglise met dans le Bréviaire ou le Missel pour le Saint-Sacrement.

3. A Vêpres, on ne pourra chanter, outre les psaumes et l'hymne, que les antiennes du jour selon le Bréviaire, et l'on observera la même chose à Complies.

4. Le Saint-Sacrement exposé, il ne sera licite de chanter que les paroles qui sont dans le Bréviaire ou le Missel romain en l'honneur du Saint-Sacrement, et si on veut chanter les paroles de l'Ecriture sainte ou d'un Père, il faudra préalablement obtenir l'approbation spéciale de la Congrégation des Rites, conformément à la Constitution de Sa Sainteté, qui exige ladite approbation en ce cas, mais non lorsque les paroles sont celles qui se trouvent dans le Bréviaire et le Missel. Les passages des saints Pères doivent appartenir à un d'entre eux, et non à plusieurs réunis ensemble.

5. Qu'on ne chante point à une seule voix, grave ou aiguë, la totalité ou une partie notable d'un psaume, d'un hymne ou d'un motet; mais si on ne chante pas à chœur plein, qu'on le fasse alternativement, en variant toujours le chant, tantôt à l'unisson, tantôt avec des voix graves, tantôt avec des voix aiguës.

6. Que les paroles du Bréviaire et du Missel, de la sainte Ecriture ou des Pères, soient mises en musique *ut jacent*, de manière à éviter toute inversion, toute addition d'autres mots et toute altération.

7. Au temps de la Passion, on doit chanter sans orgue, comme prescrit la rubrique.

8. Dans le terme de vingt jours depuis la publication du présent édit, les supérieurs et autres que la chose concerne, placeront dans les chœurs, tant stables qu'amovibles, des jalousies ou des grilles, pour empêcher de voir les chantres, sous peine de privation de leur office ou d'autres peines au gré de la Sacrée Visite.

9. Tout maître de chapelle, ou toute aûtre personne dirigeant l'orchestre en battant la mesure, transgressant les prescriptions susdites ou l'une d'elles, encourra la peine de privation de son emploi, et restera perpétuellement inhabile à l'exercer et à faire des musiques dorénavant; outre cela, il sera puni d'une amende de cent écus.

10. Qu'aucun maître de chapelle, ou autre personne particulière ne puisse désormais faire de la musique dans les églises et les oratoires, comme ci-dessus, qu'après avoir juré entre les mains du cardinal-vicaire de Rome ou de son vice-gérant, d'observer toutes les choses contenues dans le présent édit, autrement il encourra les peines exprimées ci-dessus; et, après avoir prêté le serment (qui ne sera exigé qu'une seule fois, et que l'on enregistrera), s'il transgresse en quelque chose le présent édit, qu'il soit puni même comme parjure, conformément à la constitution de Sa Sainteté.

Donné à Rome, le 30 juillet 1665.

Prosper FAGNAN,
Secrétaire de la S. Visite apostolique.

E. REPOS,
Propriétaire-gérant responsable.

Bar-le-Duc, Imprimerie Contant-Laguerre.

LE PLAIN-CHANT. DIXIÈME ANNÉE. N° 5. — MAI 1869. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE :

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Avis. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMEMT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 72 *francs au lieu de* 108 *francs, pour les abonnés à la dixième année* 1869.

SOMMAIRE.

LE REQUIEM DE MOZART

ET

L'ANNIVERSAIRE DU CINQ MAI.

La journée du 5 mai donne lieu, chaque année, à une cérémonie commémorative de la mort de l'empereur Napoléon Ier. Si un mortel dût avoir d'illustres funérailles, ce fut assurément celui que l'histoire a reconnu comme le plus grand génie de notre siècle : aussi, la pompe de son anniversaire ne pouvait guère différer de la splendeur qui fut donnée aux obsèques. C'est pour cela que la plus merveilleuse musique funèbre, représentée dans l'art par le *Requiem* de Mozart, est presque toujours interprétée, soit intégralement, soit partiellement, à propos de cet anniversaire, dans tous les sanctuaires où les ressources artistiques peuvent répondre aux exigences du chef-d'œuvre musical. L'exécution qui a lieu au château des Tuileries, avec le personnel de la chapelle impériale, est toujours présidée par M. Auber; c'est-à-dire qu'elle est irréprochable, comme on est d'ailleurs en droit de l'espérer d'interprètes aussi choisis que ceux qui composent cet excellent ensemble vocal.

A ce propos, il n'est pas sans intérêt de rappeler quelles vives discussions s'élevèrent, il y a une trentaine d'années, en Allemagne, sur l'authenticité du *Requiem* attribué à Mozart, et qui, comme on sait, a été publié comme œuvre posthume.

Le bel ouvrage, connu sous le titre de messe de *Requiem* de Mozart, fut imprimé pour la première fois à Leipsick, par les soins de la maison Breitkoff. Mais à peine eut-il paru, que des doutes s'élevèrent sur la part qu'y avait eu Mozart, doutes motivés par les négligences que les musiciens y trouvèrent. Le bruit public désignait M. Süssmayer, élève de Mozart et maître de chapelle à Vienne, comme l'auteur de la plupart des morceaux de cette partition. L'éditeur, surpris de pareilles assertions, et voulant s'éclairer sûrement à cet égard, s'adressa à M. Süssmayer lui-même, le priant de déclarer la vérité. Voici sa réponse, telle qu'elle fut insérée dans le 1er numéro de la quatrième année de la *Gazette musicale* de Leipsick :

« La musique de Mozart est si originale et si su-
» périeure à celle de la plupart des compositeurs

» vivants que, quiconque voudrait imiter son style, » ferait reconnaître la fraude par le mélange de » ses propres idées, et ressemblerait au corbeau » qui se pare des plumes du paon. Cependant, j'ai » osé terminer le *Requiem* commencé par ce célèbre » artiste, que la mort avait surpris au milieu de » son travail. Sa veuve, qui prévoyait que ses œuvres » seraient fort recherchées un jour, engagea plu- » sieurs compositeurs à y mettre la dernière main. » Les uns s'excusèrent sous divers prétextes; d'autres » convenaient franchement qu'ils n'oseraient com- » mettre leur réputation avec le génie de Mozart. » On s'adressa enfin à moi, parce qu'on savait que » j'avais exécuté et chanté avec Mozart plusieurs » morceaux de cette composition; qu'il s'en était » souvent entretenu avec moi, et m'avait commu- » niqué ses idées sur la partie de l'accompagne- » ment qui était encore à écrire en plusieurs en- » droits. J'ai fait de mon mieux, et je désire que » les connaisseurs retrouvent dans mon travail les » traces du génie immortel du maître.

» Les morceaux qu'il avait à peu près terminés » sont l'introït *Requiem*, qui se lie au *Kyrie*; le *Dies* » *iræ* et l'offertoire *Domine*. Les quatre parties chan- » tantes et la basse chiffrée de ces morceaux sont » entièrement de sa main, mais l'instrumentation » n'était que motivée en divers endroits. Le der- » nier verset du *Dies iræ* qu'il a composé, est le » *Lacrymosa*. A partir du *Judicandus*, le reste de » cette prose ainsi que le *Sanctus*, le *Benedictus* et » l'*Agnus Dei* m'appartiennent seuls; et, pour don- » ner plus d'unité à l'ouvrage, je me suis permis » de répéter la fugue du *Kyrie* au final de la com- » munion. »

De l'aveu de tous les maîtres, la manière dont Süssmayer a rempli la tâche qu'il avait acceptée, fait le plus grand honneur à son talent et à sa sagacité. Le style de Mozart est conservé partout avec un rare bonheur : les accompagnements sont on ne peut mieux suivis dans les indications de ce grand musicien, enfin, la modulation semble être inspirée par son génie, dans les morceaux qu'il n'avait pas même ébauchés. Il est vraisemblable qu'on reconnut alors en Allemagne tout le mérite du travail de M. Süssmayer, car on affecta de croire qu'il avait fait moins qu'il ne disait : sa lettre fut peu citée, et bientôt il n'en fut plus question.

Les choses en étaient là depuis plus de vingt ans, lorsque M. Godefroy-Weber, savant maître de chapelle à Darmstadt, et critique éminent, ramena l'attention publique sur ces questions : *Quelle est la part qu'a eue Mozart dans la composition du Requiem, et quel est le degré de mérite de cet ouvrage?*

M. Weber élève des doutes même sur les passages que, dans sa lettre, Süssmayer attribue à Mozart. Par l'examen approfondi qu'il a fait de l'ouvrage, il lui semble que ce qu'on y donne pour être de ce grand artiste a été pris dans quelques papiers épars, fruit des études de sa jeunesse, et qu'il ne destinait point à voir le jour. L'écrit périodique intitulé *Cæcilia,* qui paraît à Mayence depuis 1824, contient plusieurs articles fort développés dans lesquels M. Weber critique sévèrement la fugue du *Kyrie* dont les allures sont du genre et du style de l'*oratorio* dramatique. Il démontre, en outre, que le sujet de cette fugue est tiré de l'*Alleluia* de *Joseph* de Hœndel. M. Weber fait d'ailleurs, au sujet de cette fugue, une observation qui n'a point échappé aux musiciens habiles, et qui a donné lieu à des critiques générales, c'est que le style du sujet et du contre-sujet convient plutôt à un exercice instrumental, qu'aux voix; qu'il n'est point en rapport avec le caractère sévère que réclame une messe de *Requiem.* Il établit, en outre, un autre parallèle assez curieux entre le début du *Requiem*, et celui d'une cantate funèbre pour la mort de la reine Charlotte d'Angleterre, composée en 1737 par Hœndel. La ressemblance est frappante, dit-il; mais ici Mozart imite en homme supérieur. Ses entrées fuguées des voix, qui n'appartiennent pas à la manière de Hœndel, se font sur les modulations les plus heureuses, outre que le système d'accompagnement et les dispositions d'orchestre portent l'empreinte de son génie.

Les articles publiés par Godefroy Weber dans la *Cæcilia* ont soulevé presque toute l'Allemagne musicale, contre un homme recommandable par ses talents. On ne lui épargna ni les articles de journaux, ni les pamphlets, ni les lettres particulières les plus menaçantes. En France, où l'on s'intéresse à la musique de ce genre, principalement en raison des nobles sensations qu'elle procure, de pareilles questions restent un peu inaperçues : il n'en est pas de même dans la patrie des grands musiciens. Les hommes les plus distingués dans les sciences, dans la diplomatie, dans la magistrature, y prennent part, et c'est ce qui eut lieu à propos des critiques de M. Weber. On remarqua surtout, parmi ceux qui intervinrent dans cette querelle, l'abbé Stadler, qui publia une dissertation fort éloquente, intitulée : *Défense de l'authenticité du Requiem de Mozart* (Vienne, 1826).

Si G. Weber n'accorde pas à Mozart la part que Süssmayer lui avait laissée dans sa déclaration, la dissertation de l'abbé Stadler l'augmente de beaucoup : il parle d'un manuscrit entièrement de la main de Mozart, qu'il a eu sous les yeux : une partie lui appartient; l'autre est la propriété de M. Eybler, maître

de chapelle à Vienne. Ce manuscrit est composé de cinq feuilles, de la page 1 à la page 10, contenant le *Requiem* et le *Kyrie*. Le *Dies iræ* est renfermé dans onze feuilles numérotées jusqu'à la page 33 où commence le célèbre *Lacrymosa ;* enfin l'offertoire *Domine*, occupe depuis la page 35 jusqu'à la page 45. Tout le reste est incontestablement l'œuvre de Süssmayer. Quant à l'instrumentation que celui-ci dit, dans sa lettre, n'avoir été qu'indiquée par Mozart, l'abbé Stadler affirme, au contraire, qu'elle est presque en entier de sa main dans les trois premiers morceaux.

Enfin, les discussions se terminèrent par la publication que fit, de cette œuvre singulière, M. André, éditeur allemand, et qui indique par les lettres M, et S, les passages qui appartiennent à Mozart, et ceux qui sont de son élève Süssmayer.

M. Weber fut considéré depuis lors, comme ayant affirmé beaucoup trop légèrement que le *Requiem* de Mozart se bornait à des fragments très-courts. N'y eut-il d'ailleurs que l'introduction, l'admirable *Lacrymosa*, le sublime *Recordare*, quel autre que ce maître eût pu réunir tant de beautés de différents genres dans trois morceaux? Expression religieuse parfaite, modulations neuves et ingénieuses, chants heureux, style pur et correct, orchestre riche et simple à la fois, tout se trouve dans cette merveilleuse production du génie de son immortel auteur. Quelques critiques de Godefroy Weber ont seules paru fondées, quoiqu'elles aient révolté assez grand nombre d'admirations enthousiastes.

Il y a pourtant quelque chose de plus précieux que la gloire d'un homme, quelque grand qu'il soit : c'est la vérité. Mozart a eu le tort de faire des emprunts à Hœndel, et surtout de lui emprunter des motifs fugués qui, s'ils pouvaient convenir à un *Alleluia* d'oratorio, sont assurément déplacés dans une messe de *Requiem*.

Irrité par les réponses un peu dures qu'on lui fit, Godefroy de Weber répliqua avec trop de vivacité ; ce fut sa plus grande faute : elle compromit le sort de ses ouvrages d'histoire et de critique musicale qui, depuis cette époque, cessèrent presque complètement d'être consultés.

SICARD.

LES CONFÉRENCES ORPHÉONIQUES.

Nous avons mentionné, dans l'une de nos précédentes livraisons, les conférences orphéoniques qui ont eu lieu à l'initiative de l'excellent Eugène Delaporte, à qui l'on doit l'organisation de l'orphéon en France. De même que l'auteur du remarquable article qui va suivre, nous avions espéré que ces conférences deviendraient, à Paris d'abord, et dans les départements ensuite, un des premiers corollaires de cette fondation : malheureusement cette entreprise n'a pas été couronnée jusqu'à présent de tout le succès désirable ; ce qui prouve que l'institution de *l'orphéon* libre est loin d'être encore mûre en France comme elle l'est en Allemagne depuis plus d'un quart de siècle.

Il serait bien temps que nos orphéons puissent songer à prendre un peu l'art au sérieux, et à voir dans les nombreux concours qui s'organisent à chaque saison d'été dans nos villes de province, autre chose que le plaisir de la locomotion, autre chose que l'agrément de visiter un pays nouveau, de déployer au vent des bannières plus ou moins riches, de remporter des médailles plus ou moins facilement obtenues.

Des réformes sont urgentes, très-urgentes même ; et le véritable moyen de les préparer, nous avions cru l'entrevoir dans ces conférences instructives pour tous. Au surplus, le vœu unanime de tous les artistes qui, depuis une quinzaine d'années, ont figuré comme membres de jury dans les concours orphéoniques, est de voir l'instruction musicale se répandre au sein des sociétés chorales : la routine a fait son temps, et il nous tarde de voir une science suffisante et des études profitables en prendre la place.

SAIN-D'AROD.

« Il faut, dit le Bourguignon, savoir faire avec ce que l'on a. » Rien de plus sage, en vérité ; et c'est pourquoi nous voudrions bien qu'on sût mieux faire que l'on ne fait avec les conférences. Ces anciennes inventions retrouvées sont une fort bonne chose en effet. Outre qu'elles contiennent des moyens d'instructions agréables et considérables, outre qu'elles nous habituent à un emploi meilleur de nos loisirs mal dépensés, elles sont aussi une initiation à la vie publique, une introduction salutaire à des mœurs différentes et louables ; elles sèment en nous l'exercice futur des vrais devoirs et des vrais droits. Car ce n'est pas tout pour un peuple spirituel comme le nôtre de croire et de se dire qu'il est libre, il faut encore le démontrer et le prou-

ver visiblement, de façon normale et constante. Autrement il n'y aurait que duperie. Cependant, hors de circonstances rares et extrêmes qui coûtent énormément et ne durent que deux ou trois jours, le Français, cet usurpé généreux, semble n'en avoir guère le souci ni la science. Voilà donc pourquoi nous voudrions qu'aux conférences, chacun de ceux qu'elles intéressent montrât plus d'empressement et de dignité. La bonne conduite est-elle donc si difficile toujours?

Ainsi le comité permanent des intérêts orphéoniques, qui a pour président M. Delaporte, cet homme d'une persistance épique, a organisé des conférences de jour, entre le déjeûner et le dîner, lesquelles encore ont lieu le dimanche, afin de ne déranger personne. Ce qu'on fait payer à la porte est modique au dernier point, puisque les orphéonistes porteurs de leur carte peuvent être admis pour 50 centimes. Eh bien! nous aurions honte de donner le chiffre des recettes. Les premiers jours on allait à peine à vingt francs! Que veulent donc et que font ces pauvres jeunes gens? Prétendent-ils aussi savoir sans connaître, et vivre de l'esprit sans le nourrir, comme les parleurs du meuble et les tribuns du bronze? Et cependant on leur apportait là une instruction splendide. Un ancien directeur de sociétés, M. Salvador Daniel, débutait magistralement par la *Musique du peuple*, vaste étude remontant aux premiers temps où se rassemblaient les hommes; histoire aux embrassements immenses, tout imprégnée d'amour, de justice et de liberté; noble et fier discours qui eût mérité un auditoire innombrable. Car il y avait surtout à apprendre de celui-là qui a tant cherché, tant creusé, tant voyagé; qui parle quasi toutes les langues et joue de tous les instruments, et dans la musique veut à toute force trouver ou retrouver l'instrument dont se serviront les peuples pour parler un jour la langue de la fraternité universelle! Le dimanche suivant, dans cette petite salle des Capucines pourtant si facile à remplir, venait, sans beaucoup plus de foule, un jeune écrivain des sciences et des arts, M. Arthur Pougin, traitant de la musique italienne qui est tant devenue la nôtre, et particulièrement de ces deux amoureux sublimes, Cimarosa et Bellini. Rien de plus touchant ni de plus charmant. C'était, on aurait dit, une âme évoquant des âmes, et les amenant revivre en nous pour quelques heures, à l'aide précieux d'artistes ardents et convaincus, lesquels, à mesure que parlait le biographe, chantaient passionnément devant l'assemblée trop rare le *Mariage forcé*, les *Horaces*, la *Somnambule*, *Norma*. Mme Barthe Benderali en était l'interprète adorable! Les insouciants absents ont perdu là de grandes jouissances. Mais la pipe? Mais la chope?

La troisième conférence avait pour professeur M. Elwart, du Conservatoire de Paris, l'un des maîtres que cette jeunesse connaît le plus, et celui peut-être qu'elle devrait le plus aimer si l'affection était de devoir réciproque. Le spirituel historien de la société des concerts devait traiter de la composition chorale et de son interprétation; mais c'était un thème que sa fantaisie, toujours en l'air, a bientôt eu brodé de mille caprices. Impossible d'être à la fois plus amusant et plus fin, de mieux toucher à toutes choses à propos d'une seule, et « plus savamment dorer le blâme et sucrer la critique, » comme eut dit Montaigne. La bonne et vieille société chorale des *Enfants de Paris* l'assistait, ayant pour chef de sa seconde ou troisième génération M. Bollaert, un chanteur exceptionnel, lequel possède la plus belle voix de haute-contre qu'il soit possible d'entendre. Le chœur célèbre *Dans la forêt*, de Kucken; les *Contrebandiers*, de Limnander, et les indispensables *Enfants de Paris*, d'Adam, ont fait les frais de l'exemple si brillamment uni au précepte. La petite salle frémit encore des sonorités d'une telle exécution.

Ensuite, dans les quatrième et cinquième conférences, M. Charles Poisot, cet inventeur du Conservatoire de Dijon, nous a raconté la vie et les œuvres du divin Mozart, celui dont on peut dire qu'il a vécu et est mort le Raphaël de la musique. Au-dessus des hauteurs qu'il a atteintes, nul regard encore n'a rien vu, disent ses admirateurs. Mais quelle épopée douloureuse en ses magnificences! Quelle suite terrible et sans repos d'angoisses parmi si peu de joies! Trente années de gloire première ont tenu dans cette existence de trente-cinq ans; pourtant qui en voudrait aujourd'hui au prix de travaux et de traverses semblables? Sont-ce des années ou des siècles? Le petit prodige n'avait-il que cinq ans? Voilà un enseignement auquel il eût fallu que tout le monde orphéonique assistât, afin d'en remporter les souveraines notions du devoir, du labeur et du courage, avec la pensée par-dessus, que cette courte vie de l'homme ne saurait être qu'un commencement : Mozart vivant a vécu trente-cinq ans, mais combien vivra Mozart mort? Sachez donc, jeunes gens, à toute peine et à toute force, construire votre commune immortalité! Persistez, étincelles, et gravitez, pour peut-être devenir des astres!

Mme Bertrand, Mlles de Beaunay et Delanoue, MM. Marochetti, Bollaert, Guerreau, Hammer, O'Kelli, Salvador Daniel, Ernest Nathan, et la *Société académique de musique sacrée* dirigée par M. Vervoitte, prêtaient leur concours plein de science et de zèle à cette manifestation merveilleuse. M. Charles Poisot tenait le piano comme il avait tenu la parole, le cœur palpitant, l'œil mouillé. Des souvenirs à vous suivre toujours!

Puis enfin, dans une sixième et dernière, celui qui avait ouvert la série, M. Salvador Daniel, a voulu compléter ses ingénieuses recherches sur la musique populaire. Aidé de lui-même et de Mmes Barthe et Lecouturier, il a évoqué et reproduit les cris de douleur de ces *journalistes* du chant, selon son heureuse expression, qui furent les porte-voix de la masse souffrante avant et depuis Charlemagne jusqu'à la fin du moyen âge. Et de leurs souvenirs amoncelés, *stratum* divin, ferment héroïque, il a fait sortir les sublimes rapsodes dont le premier de tous s'appelle Beethoven!

Et pendant que, émus et ravis, nous entendions ces choses, il y avait des orphéonistes dans la cour et sur le boulevard, lesquels peut-être seraient bien entrés, si on eût voulu les laisser fumer. Voilà où nous en sommes venus, mon cher Delaporte!

AUGUSTE LUCHET.

LES FÊTES D'AIX, DE REIMS, DE CHARTRES ET DE MACON.

Commencées le 17 avril, les fêtes de la Provence viennent de se terminer le 25, et les Aixois ont fait si bien les choses, que nulle part encore on n'avait vu solenniser de cette façon un concours régional. Mais il est vrai que cette exposition est splendide, et qu'à notre avis elle l'emporte sur celle de Lyon.

Marseille, Arles, Avignon, Cavaillon, Draguignan, Roquemaure, Cette, Nîmes et Montpellier, ont envoyé des représentants à ces fêtes, qui ont offert à la fois les spectacles de l'œil et l'attrait de l'intelligence. Jugez-en plutôt par le programme que je me contente de commenter.

Le samedi soir, 17 avril, retraite vocale et instrumentale aux flambeaux, par 500 exécutants; galoubets et tambourins provençaux, clairons et musique de la garnison. Le dimanche 18, concours d'orphéons, de musique d'harmonie et de fanfares: plus de soixante sociétés étaient inscrites et partagées en diverses divisions et sections. Jamais concours ne fut plus brillant que celui-là : la cérémonie de la distribution des prix qui, la plupart du temps, devient chose impossible conformément au programme, a réussi à merveille; et ce concours musical marquera certainement comme une des solennités les plus belles, soit par le nombre des exécutants, soit par la bonne interprétation des morceaux exécutés.

Je signale en passant le choix tout exceptionnel de ces morceaux : rien que des chœurs signés de nos premiers maîtres; les compositions inédites, imposées pour la lutte dans les trois premières divisions, avaient pour auteurs MM. Laurent Rillé, Soubre et Auguste Morel, directeur du Conservatoire de Marseille. Mais pas de *Gaule romaine*, pas de pauvretés musicales, pas d'œuvres de compositeurs amateurs, comme cela s'est vu ailleurs trop souvent, et au grand regret des jurés sérieux, choisis soit parmi les membres de l'Institut, soit parmi les professeurs du Conservatoire, soit enfin parmi les lauréats de l'Académie des Beaux-Arts.

Nous sommes, il est vrai, dans le pays des trouvères, dans ce climat où chacun chante, où chacun rime; où de nos jours on trouve encore des descendants des anciens troubadours parmi les Reboul, Jasmin, Mistral, Félicien David, auxquels on peut ajouter les noms de MM. Reyer, Bazin, Boisselot et Sylvain Saint-Etienne. Aussi, le concours de poésie provençale a-t-il été pour les esprits d'élite une fête vraiment unique.

La distribution des prix avait attiré à l'Hôtel-de-Ville une affluence où les dames étaient en majorité. Les membres de l'Académie, ainsi qu'un grand nombre de *félibres* et *troubaires*, siégeaient sur l'estrade aux côtés de M. le Maire d'Aix : parmi les poésies des lauréats, on a applaudi avec transport la pièce de M. Gaut, dans laquelle l'auteur chante l'inspiration des poètes, figurée par les ailes qui emportent le cœur, l'esprit et l'imagination en l'élevant aux plus hautes sommités.

C'est M. Monné, de Marseille, qui a obtenu la médaille d'or pour son ode *la Poésie provençale sous Béranger IV*.

M. Frédéric Mistral a fourni le bouquet et couronné cette fête charmante en prononçant, d'une voix inspirée, et avec cet accent du vrai poète qui impressionne si vivement, une ode magnifique sur la mort de Lamartine.

Une autre amélioration à signaler dans le concours orphéonique, c'est qu'il a eu lieu en plein air, dans deux vastes cours couvertes de tentures ou d'ombrages, et que vingt mille auditeurs ont pu vérifier l'impartialité du jury : cela ne s'était encore vu qu'à Toulouse et à Montélimart. Les deux prix d'excellence (grande médaille d'or) ont été obtenus par la musique de Fauveau et l'orphéon *l'Avenir* de Marseille.

J'allais oublier de vous parler d'un concours de galoubets-tambourins qui a été vraiment curieux, et a mis en relief des virtuoses fort applaudis, notamment M. Buisson, de Draguignan, lequel a obtenu la première médaille pour la façon dont il a exécuté le *Carnaval de Venise*.

Le même soir a eu lieu au théâtre, un spectacle de gala où l'on a entendu l'ode-symphonie du *Désert* de Félicien David, qui a trouvé là un cachet de poésie que nous n'obtiendrions pas à Paris. Cela tient au sol, au climat, à l'organe sonore et velouté des orphéonistes de la Provence. Le roi René et sa cour — de 1448 — ont assisté à ce spectacle dans leurs pittoresques et éblouissants costumes.

Il y a loin de toutes ces luttes poétiques et musicales à un concours de vélocipèdes; il faut pourtant bien donner une mention à ce dernier, car il n'a pas encore eu son pareil. Voyez plutôt le programme : 1° Course de vitesse pour enfants; 2° Course de vitesse, distance, 1,000 mètres; 3° Poule de velocemen, distance, 1,000 mètres pour vélocipèdes de tous genres; 4° Course de vitesse, distance, 1,500 mètres; 5° Course de lenteur. Rien n'était curieux comme de voir tous ces velocemen en costumes de jockeys aux couleurs vives, lancés comme des tourbillons sur leur frêle mécanisme et dévorant l'espace au son des fanfares. Allons, les concours de vélocipèdes comme ceux d'orphéons vont être de rigueur partout : il n'y a plus que les navigateurs aériens qui pourront leur faire concurrence.

Mais je n'en finirais pas s'il fallait vous rendre compte de toutes les fêtes qui viennent d'avoir lieu à Aix, et c'est pourquoi j'ai hâte de décrire en terminant le grand cortége historique dont vous connaissez le sujet : « L'entrée à Aix, en 1448, du roi René, » formant une double cavalcade, savoir :

Le cortége de la ville : archers, trompettes, bannières, tambourins, corporations des arts et métiers. Puis le cortége royal; bannières du roi, écuyers, pages, varlets, dignitaires, gentilshommes français et italiens précédant le char qui porte René, duc d'Anjou, comte de Provence et de Piémont, roi de Jérusalem, d'Aragon, des Deux-Siciles, de Valence, de Sardaigne et de Corse. Entrée en ville samedi.

Cette double cavalcade, qui comptait plus de trois cents cavaliers et tout un escadron de chevaux, vient de parcourir les boulevards, les promenades aux sons des tambourins, des fanfares, des chansons provençales, au bruit des acclamations d'une population immense que l'on ne saurait évaluer à moins de cent mille individus.

A Chartres, où la cathédrale possède une maîtrise très-remarquable, dirigée par un ecclésiastique dont nous avons regretté de ne pas savoir le nom, le *Domine salvum* a été chanté par un chœur de 200 voix : on a dit que les orphéons de la ville et des localités environnantes étaient venus offrir leur coopération à la maîtrise pour en quintupler les éléments. C'est à l'issue de l'effet produit par ce choral puissant, que LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice sont descendus sous la crypte ou cathédrale souterraine, afin d'échapper, sans doute, lisons-nous dans un journal, à l'effet des serpents de lutrin que les églises des environs avaient prêtés aux fanfares qui envahissaient à ce moment la vieille cathédrale, et que l'on a dû refouler jusqu'au devant du portail.

De même qu'il y a fagots et fagots, il y a concours et concours. Celui de Reims est à coup sûr la plus belle solennité qui ait été organisée en ce genre. Le nombre considérable de sociétés y prenant part (220), le talent des exécutants, la renommée des jurés, l'affluence du public, l'affabilité des habitants, tout a concouru à distinguer cette fête de ses pareilles. On a surtout remarqué dans les jurys, l'absence de certains amateurs possédés de la manie orphéonique, et qui se permettent d'écrire des chœurs impossibles. Que l'on donne de la musique facile à des débutants, on le conçoit; mais encore faut-il que ce soit de la bonne musique, car, en fait de musique simple, il existe des pages signées de noms de maîtres; et nous espérons bien que les orphéons français, même ceux qui ne font que de naître, sauront se renseigner à cet égard à la direction la plus sûre qu'ils puissent trouver, celle du *Moniteur de l'Orphéon.* — Les juges étaient tous gens des plus compétents, et ceux de la région, c'est-à-dire domiciliés dans la localité ou les localités avoisinantes, avaient dû se borner au rôle de simples appréciateurs non assermentés. Au surplus, les présidents de jurys étaient tous des notabilités de premier ordre : Ambroise Thomas, Gevaërt, Victor Massé, Elwart, Bazin, Prosper Pascal, Léo Delibes, Simiot et Hector Salomon; c'est-à-dire des membres de l'Institut, des prix de Rome, et des professeurs du Conservatoire.

Enfin, nous trouvons dans le récit des fêtes de Mâcon, par M. A. Merlé, chroniqueur de la *Petite Presse*, le piquant épisode qui suit :

« J'avais rencontré, au café de Saône-et-Loire, à la table la plus rapprochée de celle où j'avais pris place, un monsieur tout habillé de gris, imberbe, bien qu'un signe orné de longs poils fleurît à la dextre de son menton.

« — Garçon, un mazagran! » s'écrie-t-il avec un organe clair et velouté qui séduit mon oreille. Je l'examine avec un peu d'attention, et l'apparence du demi-siècle me rassure sur l'âge comme sur les intentions de ce consommateur.

Un instant après, j'apprends que c'est une dame, veuve, retirée à la campagne, venant quelquefois à Mâcon, où l'amènent aujourd'hui le programme des fêtes et surtout les courses de vélocipèdes, en raison de l'usage journalier qu'elle fait de ce locomobile au lieu de sa résidence.

Mais voici que ce matin j'entends chanter avec beaucoup de talent dans le salon de l'hôtel la sérénade de *Faust* : j'accours, et la porte, légèrement entrebaillée sur un signe que je viens de faire au garçon, me laisse voir assise et s'accompagnant au piano mon héroïne du vélocipède... et du chant.

Vous comprenez mon ébahissement : je me demandais encore si ce n'était point là un sopraniste comme il y en avait encore à Rome au commencement de ce siècle, comme il y en a un à Paris, et que l'on entend encore, soit à la Madeleine, soit à Sainte-Clotilde, et à qui j'ai vu refuser un jour par un conducteur l'accès d'une impériale d'omnibus! Enfin, je parviens à satisfaire ma curiosité et je crois vous édifier en vous apprenant que cette personnalité qui m'a intrigué à deux reprises et sous deux aspects n'est autre qu'une ancienne élève du Conservatoire — classe de chant de M. Bordogni — qui a brillé il y a vingt ans à côté des Calzolari, Sofia Vera, Beltramelli, dans l'emploi de contralto, et sous le nom de Mme Feretti, au sein d'une remarquable compagnie italienne qui exploitait alors les grands théâtres de Lyon et de Marseille.

. . . .

La souscription Lamartine s'est donc augmentée d'un bon appoint dans ses deux journées.

Enfin, quoi qu'on ait pu me dire, je ne saurais comprendre que la commission ait décerné un vélocipède à un lauréat du vélocipède. Ces lutteurs, dont j'étudie les allures et les mœurs depuis quelque temps, sont comme les orphéonistes : ils aiment les médailles ou les prix en argent. Aurait-on jamais pu, au magnifique concours de Reims dont je viens de lire l'intéressant récit, satisfaire une société chorale en remettant à son chef..... un cahier de musique?

A. Merlé.

Nous avons à rectifier une erreur commise dans notre précédent compte-rendu de l'exécution de la messe de M. Elwart dans l'église de Saint-Bonaventure, à Lyon, au profit de l'œuvre de charité, dite de Saint-Léonard : et nous sommes heureux de cette circonstance qui nous permet de revenir sur cette belle manifestation de l'art religieux, presque unique en province.

Nous avons donc dit, d'après les renseignements de notre correspondant, que la *Fanfare Gauloise* qui composait l'orchestre, s'était adjoint des instruments graves, tels que violoncelles et contrebasses : il n'en a rien été. La *Fanfare Gauloise*, qui est un groupe instrumental excellent, et même hors ligne, a eu seule l'honneur d'accompagner l'œuvre de l'éminent professeur de composition au Conservatoire, attendu que l'excellent maître a écrit son orchestration expressément pour elle; et parce qu'il savait parfaitement quelle douceur excessive des sons, ce corps de musique est arrivé à obtenir, sous l'intelligente et très-habile direction de M. F. Joly, afin de ne pas trop prédominer sur les voix, pas plus sur celles des adultes que sur celles des enfants des écoles, formées par les soins de M. Chapolard. Ajoutons, qu'aussitôt l'exécution achevée, M. Elwart, afin de prouver à la *Fanfare Gauloise* et à son digne chef toute sa satisfaction, a voulu s'inscrire comme membre honoraire de cet admirable corps de musique.

Nous nous plaisons encore à constater, toujours à propos de cette œuvre charitable de Saint-Léonard, que l'*Union chorale*, — une autre bonne société de Lyon, — a voulu aussi apporter son concours à un sermon de charité qui a été prêché le dimanche, 9 mai, par Mgr Bauër, en interprétant sans apparât, sans orchestre ni orgue, mais pourtant avec les qualités vocales qui la distinguent parmi un assez bon nombre de sociétés de la région, deux motets assez bien choisis, notamment le *Pater* de Mülh, compositeur allemand, et qui a été particulièrement remarqué pour ses belles harmonies.

Enfin, une heure auparavant, dans la même église, — celle de Saint-Nizier, — la *Fanfare Gauloise*, dont nous venons de parler, faisait entendre, sous la direction de M. Joly, plusieurs morceaux choisis pour leur beau caractère religieux, dans la messe commémorative du 5 mai, que les médaillés de Sainte-Hélène faisait dire ce jour-là, et qui avait attiré une foule considérable.

SAIN-D'AROD.

CHRONIQUE.

Dans sa séance du samedi 8 mai, la section de composition musicale, dite de l'Institut, a présenté à l'Académie des Beaux-Arts la liste suivante de candidats pour la place vacante par suite du décès d'Hector Berlioz :

1° M. Félicien David;

2° Et *ex æquo* MM. Bazin et le prince Poniatowski;

3° L'Académie a ajouté à cette liste le nom de M. Elwart, professeur d'harmonie au Conservatoire depuis plus de 25 ans, et auteur d'un nombre considérable d'ouvrages de musique de concert et de théorie musicale.

Et dans sa séance suivante du samedi 15 mai, elle a élu M. Félicien David.

La majorité était de 18 voix : F. David en a obtenu 32 sur 35 dès le premier tour du scrutin.

***

Les journaux officiels, ainsi que *la Patrie*, *le Pays*, *la France*, ont publié la notice suivante, reproduite par les feuilles musicales :

« En raison du centenaire de Napoléon Ier, l'armée de Lyon a voulu célébrer extraordinairement l'anniversaire du cinq mai, par une cérémonie funèbre et religieuse qui a eu lieu au camp de Sathonay, et à laquelle présidait M. le général comte Esterhazy, commandant supérieur du camp.

» Il avait été question de mettre à l'étude, parmi les musiques réunies, une œuvre musicale de Berlioz, intitulée le *cinq mai*, dont la partition inédite avait été disposée pour orchestre militaire par M. Sain-d'Arod, compositeur de musique religieuse, et ami personnel du grand artiste défunt : mais, faute du temps nécessaire aux préparatifs d'une composition aussi étendue, on a dû se borner à l'exécution de deux motets, notamment au *De profundis* de Chérubini, qui, grâce aux soins de l'ancien maître de chapelle de Saint-Sulpice, a été rendu majestueusement, à l'aide d'un chœur et d'un orchestre nombreux. »

***

Le concours musical de Reims, qui a eu lieu le 16 mai, a été la plus solennelle manifestation faite en ce genre jusqu'à ce jour : il surpasse ceux de Lyon, de Saint-Etienne, de Bordeaux, de Lille et de Dijon, par le nombre de sociétés concurrentes comme par le caractère sérieux des épreuves, le renom des jurés, tous artistes, tous compositeurs connus, sans

qu'on pût trouver parmi eux des amateurs marchands de chocolat, ou autre article, comme cela s'était vu précédemment.

***

Nous parlerons dans notre prochaine livraison de la maîtrise de l'église Saint-Pierre de Mâcon, que nous avons entendue le jour de la Pentecôte, et qui a excité notre admiration au plus haut point. Cette création toute récente, — car sa fondation ne date que de trois années, — est due toute entière à M. Réty, amateur distingué par un rare talent d'organiste, et par une instruction plus rare encore dans la musique d'église. Nous nous empressons d'extraire les lignes suivantes de la *Petite Presse,* où un chroniqueur de passage, rendant compte des fêtes municipales organisées au profit de la souscription Lamartine, parle ainsi de l'église Saint-Pierre et de sa maîtrise :

« J'entre dans une église superbe, vaste monu-
» ment tout neuf, tout un monde de pierres blan-
» ches, surmontées de deux flèches élevées, d'un
» fort beau style Byzantin pur. J'entends chanter la
» messe de la Pentecôte par un chœur remar-
» quable, composé de voix d'enfants douces et
» fraîches, et d'un groupe condensé de ténors et
» basses, accompagnés par un excellent orgue de
» Cavaillé-Coll. Il n'y a assurément dans toutes les
» églises de Paris qu'une seule maîtrise aussi bien
» organisée que celle-ci, c'est celle de la Madeleine :
» et la vérité est, qu'aucun autre chœur réduit à
» ses ressources ordinaires, n'offre des ressources
» vocales plus nombreuses et mieux choisies au
» point de vue de l'ensemble général. — Mais l'of-
» fice s'achève, les sons de l'orgue expirent, et les
» trompettes et les fanfares annoncent le défilé du
» cortége que je vais voir du haut du balcon de
» l'Hôtel-de-Ville, etc..... »

***

Nous enregistrons tous les actes, toutes les manifestations de la musique populaire qui se rattachent plus ou moins à l'art religieux : c'est ainsi que dans toutes les fêtes qui ont eu lieu le mois dernier, les sociétés chorales ont eu à faire entendre dans les églises soit des messes, soit des saluts. Nous donnons une mention spéciale aux faits suivants qui sont plus particulièrement du domaine de notre publication, puisqu'ils ont donné lieu à l'interprétation d'œuvres de musique religieuse.

Le jeudi 6 mai, la nouvelle Société de M. Bourgault-Ducoudray, interprétait à la salle Erard, au bénéfice de l'œuvre du rapatriement des orphelins délaissés, l'*Adoramus te* de Palestrina ; un *Motet pour la fête de la Pentecôte* de Grégoire Archinger, etc. On a retrouvé en cette nouvelle exécution toutes les qualités qui avaient été remarquées dans celle de la *Passion* de Hœndel.

A Saint-Jacques du Haut-Pas, le jour de l'Ascension, le *choral Saint-Michel* exécutait une messe de M. Populus, maître de chapelle de cette paroisse. Le *Credo* était celui de la messe dite *du Sacre*, de Cherubini.

Le même jour, M. E. d'Ingrande, maître de chapelle de Saint-Leu, a fait exécuter une messe de sa composition.

Au concours musical d'Angers qui avait eu lieu dans le courant d'avril, la Société chorale de Notre-Dame-du-Haut de Bonchamp (Haute-Saône), avait chanté une messe solennelle sous la direction de M. J. Dubois.

Le dimanche 3 mai, la *Chorale Forézienne* de Saint-Etienne, si habilement dirigée par M. Dard, chantait les *Sept paroles du Christ* dans un concert au bénéfice de l'œuvre des Convalescents. La recette a dépassé 3,000 fr.

***

L'inauguration du grand orgue de l'église Saint-Epvre, à Nancy, construit par M. Cavaillé-Coll, notre éminent facteur, a donné lieu à une véritable solennité artistique et religieuse.

Des organistes Allemands, Belges et Français alternant avec les chœurs de la maîtrise, et la Société chorale la *Lorraine*, ont interprété des morceaux de chant religieux, et touché le puissant instrument, un des plus beaux sans contredit, de tous ceux qui existent en France. Il se compose de 4 claviers à main, d'un pédaillier de 2 octaves et demie, de 14 pédales de combinaison, de 63 jeux complets, et de 3,870 tuyaux.

ÉTRANGER.

Frantz Liszt est à Vienne (Autriche) où il obtient un immense succès avec une magnifique composition d'assez longue haleine, sorte d'oratorio intitulé : *la légende de sainte Elisabeth.*

Nous savons depuis longtemps que Liszt a magistralement traité ce sujet, dont l'historique est si vénéré, si profondément admiré en Hongrie : mais le célèbre artiste en a traité d'autres encore sous la même forme d'oratorio, et nous désirons vivement qu'il se décide un jour à faire entendre à Paris, dans un concert spécial, son drame religieux de Saint-Pierre, qui a été applaudi à Rome comme en Allemagne, malgré les analogies que présente cette composition avec certains procédés de Wagner, et que personne n'a cependant critiquée jusqu'à ce jour.

E. REPOS,
Propriétaire-gérant responsable.

Bar-le-Duc, Imprimerie Contant-Laguerre.

LE PLAIN-CHANT | DIXIÈME ANNÉE | N° 6. — JUIN 1869 | LA PAROISSE

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 73 francs au lieu de 108 francs, pour les abonnés à la dixième année 1869.

SOMMAIRE.

Nous publions le complément de l'étude que M. l'abbé Goumard a entamée sous forme de correspondance, dans les deux numéros de juillet 1868, et janvier 1869 : elle constitue la plus saine, la plus excellente critique de ces considérations malheureusement trop vraies, qui sont la cause première de ce que le chant, qui occupe dans les cérémonies de notre culte catholique la plus large place, reste constamment en dessous de ce qu'il devrait être. C'est pourtant ce qui aura lieu tant que l'éducation des séminaires se fera comme si la prédication et la prière étaient tout, et le chant un accessoire secondaire. Laissons donc parler notre excellent correspondant :

A Monsieur le Directeur de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Paris, 15 juin 1869.

CHER MONSIEUR,

Vos lecteurs, en parcourant le numéro du mois de janvier dernier de votre estimable Revue, se seront demandé si les deux faits que j'ai rapportés n'étaient pas plutôt une production imaginaire qu'un récit appartenant au domaine de l'histoire, de celle dont nous nous occupons en ce moment, bien entendu !

Je ferai à cette interpellation la réponse que j'adressais à un de mes confrères sur un point d'interrogation identique : Je ne suis pas ennemi du rire, mais je déteste les faits controuvés, lorsqu'il s'agit de questions qui ont une certaine gravité. Je vous atteste donc, cher Monsieur, qu'il n'y a, dans les deux faits rapportés par moi, rien que de parfaitement exact, et en tout conforme à la plus impartiale vérité. Cela posé, je continue l'étude que j'ai commencée, et que j'espère terminer par cette lettre.

J'ai traité peut-être un peu vertement les détracteurs du prêtre-musicien, du prêtre-artiste. J'étais quelque peu en droit de le faire, ne serait-ce que pour rappeler à chacun ses devoirs, chose qu'on oublie assez volontiers de nos jours.

J'ai fait connaître les obligations attachées au ministère sacré, à l'endroit de l'étude du chant liturgique et de tout ce qui s'y rattache.

J'ai montré les inconvénients qui pouvaient résulter de la négligence qu'on apporte à cette étude.

Je serais injuste si, après avoir signalé les erreurs, je ne vous faisais pas connaître la source d'où elles proviennent.

Vous savez aussi bien que moi, cher Monsieur, qu'on est disposé à traiter assez cavalièrement les questions sur le fond desquelles on est le moins édifié. En d'autres termes, on n'apprécie que ce dont on a pu mesurer l'importance et la valeur pour soi.

Il n'est pas surprenant qu'on n'ait des études du chant liturgique ou des études musicales en général qu'une très-médiocre estime. Elles ne sont connues de l'immense majorité que sous un jour défavorable, et plutôt de réputation qu'autrement.

A quoi faut-il attribuer cette erreur de fait? A l'insuffisance des études du chant dans les séminaires, aggravée de la trop grande suffisance de ceux qui doivent s'y adonner. Il est vrai que cette suffisance devient d'autant plus exagérée que ceux qui la possèdent sont plus incapables. Que voulez-vous? c'est une faiblesse de..... tempérament!!....

Mais, alors même que cette faiblesse n'existerait pas chez les élèves, l'enseignement, lui seul, devient un obstacle sérieux à tout progrès. Je m'explique :

Que réclame impérieusement tout enseignement? Trois conditions indispensables :

1° La science du maître ;
2° Le temps nécessaire pour l'étude ;
3° L'aptitude et le travail chez l'élève ;
1° La science du maître.

Les maîtres de l'enseignement musical dans les séminaires sont d'anciens élèves, c'est-à-dire, ceux qui sont arrivés à leur seconde ou à leur troisième année de théologie. Ils sont chargés de transmettre à leurs successeurs le dépôt d'une science, dont eux-mêmes possèdent à peine les premiers éléments. Ils ont eu, en effet, à peine le temps d'apprendre un peu de solmisation, et quelque peu connaissance des modes du chant ; puis ils ont été aussitôt lancés dans la pratique d'un art qui réclame autre chose que des notions superficielles.

Quelques mois ont suffi pour ce travail ; et ils sont devenus maîtres ès-arts.

Déplorable façon de procéder, et qui atteste et confirme l'ignorance de ceux qui ont l'autorité dans cette direction !

L'art religieux n'est pas un mythe, ce me semble, un indéfini sans lois, sans règles, sans principes positifs et certains. Il a ses raisons d'être dont la connaissance est rigoureusement obligatoire pour celui qui est préposé à en propager les traditions et les enseignements.

Un peu de solmisation, quelques notions sur les modes : et on suppose que cela soit même l'absolu nécessaire ! Mais c'est une erreur capitale !

Un maître ne donne jamais tout ce qu'il possède. Donc, s'il possède peu, il ne donnera que très-peu, trop peu ; ce qui arrive malheureusement trop fréquemment.

Quelques notions générales sur les modes suffisent-elles d'ailleurs pour une exécution passable du chant liturgique. Evidemment non !... Chaque mode a son caractère distinctif, son interprétation spéciale, qui demandent une étude approfondie de la question. Et toutes ces grandes et importantes choses sont traitées à la vapeur !

De là il résulte que le professeur est sans autorité, parce qu'il tâtonne, et que l'élève n'aspire qu'à être dispensé d'une étude qui, pour lui, est sans but et sans utilité réellement pratique.

C'est cet inconvénient qui augmente le nombre des suffisants, au détriment des gens sérieux.

Je ne vous parle pas, cher Monsieur, de l'autorité du maître vis-à-vis de ses élèves ; cette question soulèverait bien d'autres difficultés.

Mais il est un point sur lequel, pour remédier à cet ordre de choses, je regrette que l'autorité supérieure n'ait pas eu la pensée de s'arrêter il y a quelques années. Le voici :

Lorsqu'on créa l'école spéciale de musique religieuse, pourquoi, au lieu de jeunes enfants que leur présence à Paris devait nécessairement un peu étourdir, et qui, après avoir goûté un peu de cette vie d'enthousiasme, ne pouvaient aspirer qu'à s'y fixer, pourquoi, dis-je, n'a-t-on pas songé à envoyer de jeunes lévites engagés dans les ordres sacrés? Il n'est pas un diocèse qui ne possède un ou deux sujets aptes à se livrer à de semblables études. L'autorité eût pu leur offrir, comme dédommagement de cet acte de dévouement, des compensations qui leur eussent été fort agréables, et cela sans préjudicier à leurs études théologiques et autres, voire même à tout ce qui a trait à la vie de piété que ne doit jamais perdre de vue celui qui aspire au sacerdoce.

NN. SS. les évêques eussent trouvé dans ces jeunes lévites des maîtres de chapelle capables pour leurs églises cathédrales, et des professeurs habiles et autorisés pour leurs séminaires. Ce n'eût pas été, à mon sens, un mince avantage, auquel ne supplée point, — c'est encore ma conviction, — l'organisation à laquelle on a confié l'avenir de l'art religieux pour les églises de la province.

Je vous ai dit en second lieu, cher Monsieur, qu'une autre condition pour assurer le succès des études musicales dans les séminaires, c'était d'y consacrer le temps nécessaire.

Or, ici encore, il y a quelque chose de phénoménal à signaler. Dans la plupart des séminaires, on consacre trois-quarts d'heure par semaine à l'étude du chant ; et sur ce temps déjà si court, il faut prendre celui des mouvements pour se rendre au lieu de réunion du cours, celui du ménage à faire pour préparer les éléments du travail, etc., etc. Il n'y a donc en réalité pour le cours qu'une demi-heure pour vingt-cinq ou trente élèves ; c'est à peu près une minute ou deux, pour chacun ! Quoi faire, mon Dieu, pendant un pareil laps de temps !!....

Ajoutez à cela que le cours est souvent supprimé pour une cause ou pour une autre, ce qui réduit encore notablement les moments d'étude déjà si restreints.

Je sais que sur ce chapitre, l'autorité compétente allègue le manque de temps; mais je suis convaincu qu'il serait possible de trouver un temps plus considérable, et cela sans porter aucun préjudice aux études si graves de la théologie et des saintes Ecritures. Cette conviction n'est pas, chez moi, le résultat d'une appréciation faite à la légère; j'ai étudié la question avec tout le soin et le sérieux qu'elle demande.

Et, puisque je me trouve placé sur ce terrain, permettez-moi, cher Monsieur, de vous citer un fait qui vous prouvera jusqu'à l'évidence que, avec d'autres idées sur l'importance de l'étude du chant liturgique, on arriverait à lui accorder une plus large part dans la distribution du temps.

Il y a quelques années, je visitais un séminaire dans lequel un des directeurs avait eu l'heureuse pensée d'établir un cours de déclamation désigné assez prétentieusement par le titre de : *Art de bien dire appliqué à la chaire*. Le fondateur de cedit cours était bien le plus fameux bredouilleur qu'il fût possible de rencontrer. Une entreprise de cette nature réclamait des connaissances d'estétique, d'art mimique, de valeur littéraire pour donner à la prononciation et à l'articulation leurs conditions de vitalité et d'utilité pratique. Le cher directeur en question ignorait ces choses au suprême degré; il ne les connaissait même pas de réputation. Aussi il s'était cru suffisamment pourvu de toutes armes en se rendant possesseur d'un petit ouvrage illustré, où se trouvaient, sous le dessin de quelques figurines assez mal exécutées, les gestes les plus expressifs de nos meilleurs orateurs de la chaire, entre autres du Père Lacordaire et du Père de Ravignan. Ce fut avec ces éléments qu'il ouvrit son cours en faveur duquel il lui avait été octroyé une heure et demie par semaine.

La bonne volonté pour arriver au succès ne fit défaut ni au maître, ni aux élèves; je dirai même qu'elle fut digne d'éloges.

Mais après trois années de labeur et de fatigues, savez-vous quel fut le résultat que chacun put constater? C'est que les élèves de ce cours étaient parvenus à faire une mauvaise contrefaçon des anciens appareils télégraphiques.... Ils en avaient tout pris, moins la grâce, qui demeurait encore le privilége de la machine!...

Ainsi, pour un cours dont l'utilité est tout au moins fort contestable, on consacrait une heure et demie, et l'on n'accordait qu'une demi-heure à l'étude du chant liturgique. N'êtes-vous pas convaincu avec moi qu'on eût pu équilibrer les faveurs, et qu'en toute hypothèse on eût trouvé un supplément de temps, si on eût bien compris l'importance de ce que j'appelle un complément indispensable de l'instruction du prêtre?

J'ai ajouté : l'aptitude et le travail de l'élève.

L'aptitude est un don; il dépend d'une organisation spéciale. J'ai pu constater, dans le long exercice de ma vie pratique, que certaines natures sentent et apprécient les beautés de l'art sans pouvoir arriver elles-mêmes à réaliser ce qu'elles sentent et ce qu'elles apprécient. Ceci est surtout vrai au point de vue de l'art vocal. Je vous citerai, en effet, un exemple très-curieux à l'appui de ce que j'avance.

J'ai eu autrefois, lorsque j'étais maître de chapelle, un contrebassiste, artiste du plus grand mérite, qui jamais dans le service ne m'a fait entendre une seule note douteuse, comme justesse; certes, il a eu, à certains moments, des difficultés sérieuses à vaincre. Avec lui, tout se passait à ma plus grande satisfaction; mais à côté de cela, quand il voulait répondre, même un *Amen*, avec le chœur, j'étais assuré qu'une note fausse allait frapper mon oreille.

Je lui posai maintes fois cette question : Comment se fait-il que votre jeu soit d'une justesse irréprochable, et que votre voix me fasse entendre tout le contraire? Ne croyez pas, me répondit-il, que je ne sente pas que je chante faux. J'enrage moi-même de ce que je produis avec ma voix; mais tous les efforts de ma volonté sont impuissants pour contraindre mon larynx à me fournir un son juste.

Ces exemples, d'ailleurs, ne sont pas rares. En musique, les uns sont rebelles au rhythme, les autres à la justesse, les autres à l'interprétation du sentiment de l'œuvre; mais ce sont des exceptions. L'immense majorité des élèves a donc tous les éléments nécessaires pour faire des exécutants acceptables. Il leur manque seulement, comme je vous le disais, une direction intelligente d'abord, puis un travail soutenu et persévérant. Avec le travail, je suis convaincu qu'on peut triompher de toutes les difficultés, n'eût-on d'ailleurs que des aptitudes fort ordinaires.

Mais cette question du travail, surtout ce qui concerne le plain-chant, n'est pas ce qu'on accomplit avec le plus d'empressement. Les élèves s'imaginent qu'en quelques semaines ils en sauront beaucoup plus qu'il ne leur importe d'en connaître. C'est un prétexte pour se dispenser de toute espèce d'étude. On préfère se passionner pour des discussions plus ou moins stériles ou oiseuses. On y trouve plus de satisfaction pour sa vanité et un peu moins de fatigue pour l'économie de sa petite santé. Donc, on ne travaille pas fructueusement, comme on devrait le faire!....

Maintenant, cher Monsieur, comprenez-vous comment toute tentative de restauration d'art religieux est frappée d'avance de stérilité? Généralement le clergé n'en comprend pas l'utilité ou ne l'apprécie pas à sa juste valeur; dès-lors il ne la secondera pas. Tout ce qui sera donc entrepris, sera sans

but et hors de sanction, les auteurs de telles entreprises n'ayant quelques chances de succès qu'avec l'appui de ceux qui ne partagent pas leurs idées et leurs vues sur ce chapitre.

Voilà donc pourquoi je vous ai dit, dès le premier moment, que tout ce qu'on pourra tenter en faveur d'une restauration d'art religieux sera en pure perte aussi longtemps que le clergé se tiendra à l'écart. J'ajouterai, en concluant : Il s'y tiendra encore longtemps ; parce que les préventions qui subsistent à l'égard du prêtre-artiste ne s'effaceront pas de sitôt. Elles sont encore, de nos jours, aussi vivaces qu'il y a vingt-cinq ans ; et rien ne peut me faire supposer qu'on cherche à en modifier les allures.

Je vous ai fourni, cher Monsieur, cette étude dans l'intérêt du bien. Mon zèle me sera peut-être un jour reproché ; par qui ? je l'ignore. Mais quoi qu'il m'arrive à cet égard, je n'en serai aucunement ému, parce que je suis profondément convaincu que j'ai fait une bonne action. Signaler un mal, et offrir les moyens de le guérir, telle a été mon unique pensée. Si les détracteurs du prêtre-artiste y veulent voir d'autre sentiment que celui du bien, c'est leur affaire et non la mienne.

Agréez, cher Monsieur, la nouvelle assurance de mon sincère attachement.

L'abbé Goumard,
Vicaire à Saint-Martin.

LA CHAPELLE-MUSIQUE

DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE, A MACON

Vers le mois d'octobre 1864, après une dizaine d'années de travaux de construction, une grande et belle église bien digne du nom de cathédrale s'élevait au milieu de la ville de Mâcon. De quelque point, en effet, que se dirige le voyageur se rendant au chef-lieu du département de Saône-et-Loire, son regard aperçoit de loin les deux flèches élevées et hardies du nouvel édifice placé sous le vocable de Saint-Pierre ; d'un style byzantin pur, sévère, artistique sans colifichets, sans ornementation inutile.

C'est dans son sanctuaire qu'un amateur musicien, artiste entre les meilleurs, organiste parmi les mieux inspirés, d'un goût aussi sûr que ceux qui prêchent les plus saines traditions, M. Hippolyte Réty, a organisé l'excellente maîtrise dont nous n'avons pu dire que quelques mots dans notre Revue de mai. Ne consultant que son zèle, qui est à la hauteur de son talent de musicien religieux, M. H. Réty a su trouver promptement le moyen de faire doter la nouvelle paroisse d'un orgue de chœur à sa convenance. Il s'est adressé à M. Cavaillé-Coll, notre éminent facteur, qui, quelques mois plus tard, faisait placer entre deux colonnes un buffet sonore, véritable merveille de seize jeux, de l'harmonie la plus pure. Et pendant que les tuyaux se façonnaient dans les vastes ateliers de la rue de Vaugirard, le futur organiste et maître de chapelle recrutait et formait au sein de la ville une cinquantaine de charmantes voix enfantines déjà initiées d'ailleurs, dans les écoles chrétiennes, aux premiers éléments du solfége. Mais ce n'était pas assez des voix d'enfants pour une chapelle-musique telle que M. Réty l'avait comprise et conçue ; il fallait encore trouver les voix d'adultes, des basses et des ténors, — des ténors, chose rare ! — il fallait réaliser ce problème difficile d'amener régulièrement aux offices des dimanches et fêtes, des jeunes gens, avec l'espoir de leur inspirer le goût de l'art sérieux. Et, ce qui eût été si difficile à tant d'autres, cet élément en quelque sorte impossible, M. Réty le trouvait au complet au bout de quelques mois seulement, au sein des écoles normales.

C'est ainsi que s'est formé ce chœur remarquable que nous n'avons pas hésité de placer à la hauteur de ce qu'il y a de mieux à Paris, au point de vue du nombre, avons-nous voulu dire, du groupe compact des voix, et sinon sous le rapport du talent et de l'art expérimenté des solistes, du moins sous celui de la justesse et du bon ensemble, qui constituent les qualités primordiales. C'est ainsi que 40 enfants et 30 adultes, dont toutes les voix ont été formées à l'harmonie en moins de temps qu'il n'en faut pour faire un cours élémentaire, sont réunis chaque dimanche, chaque fête, dans l'église Saint-Pierre, et interprètent de la manière la plus irréprochable le chant harmonisé de la liturgie romaine, sous la direction d'un chef qui, loin de mettre ses talents à prix, a voulu contribuer, par une géné-

reuse offrande personnelle, aux nombreuses collectes faites pour l'ornementation, l'achèvement, et la décoration de l'église. Elle date de trois années seulement cette organisation, et déjà elle a produit le plus puissant résultat, parce que tous se sont mis à la lecture et à la psalmodie avec un zèle égal à celui du fondateur ; car tous peuvent non seulement lire la notation de leurs copies de musique, mais encore chanter au lutrin comme nos chantres les mieux exercés. Nous nous plaisons à le redire, et avec la satisfaction la plus vive, la plus complète, les intonations sont justes, les nuances convenables; viendront plus tard sans doute la précision dans les attaques, l'art des respirations et la perfection du style trop généralement négligé même dans nos grandes églises, et sans lequel pourtant, et surtout en musique religieuse, la langue harmonique resterait à l'état demi-barbare.

En attendant, c'est déjà un spectacle à la fois édifiant et grandiose que d'entendre le faux-bourdon, le chant ecclésiastique, se dérouler avec ampleur et harmonie sous les voûtes hardies de la nouvelle basilique de Saint-Pierre, voûtes remarquables entre beaucoup d'autres par une sonorité heureuse et exempte d'échos. Je dois ajouter que ce qui n'est pas moins édifiant, c'est l'attitude modeste et recueillie, l'excellente tenue de tout ce personnel dans la maison de Dieu. On se sent le cœur véritablement réjoui à ce spectacle. La musique ainsi comprise, ainsi exécutée, est vraiment une voix du ciel, une des ailes par lesquelles l'âme s'élève au-dessus de la fange terrestre, jusqu'aux régions les plus élevées du cœur et de l'intelligence.

Pourquoi faut-il, hélas! qu'à côté de ce bel ensemble, et comme par une superfétation disparate, un instrument poussif, aigre et discordant, se fasse entendre au fond de la nef, et vienne, sous prétexte de grand orgue, non seulement désenchanter l'assistance, mais distraire péniblement l'esprit le plus recueilli, pour peu qu'il soit sensible aux effets de discordance? Il y a là un mal plus grave qu'on ne le suppose : car c'est avec de semblables... choses, que l'on empêche le goût de s'épurer en province, que l'on empêche le sens de l'ouïe de devenir délicat et difficile, et que l'on y habitue les auditeurs à se contenter d'une justesse par à peu près. M. le curé Naulin, homme d'esprit, doit être également homme de goût : aussi le considérons-nous comme innocent d'une pareille anomalie! Si donc l'on veut absolument utiliser ce vieux meuble pour les offertoires, les entrées et sorties d'offices, qu'on le répare, ou qu'on le reconstruise! Il est probable que M. Cavaillé-Coll, conservant ce qui pourrait servir, en tirerait parti sans de grands frais; en attendant, si, pendant le temps que pourra durer la réparation, on veut y suppléer dans les circonstances que nous venons de désigner, nous croyons qu'il ne sera pas difficile d'obtenir, pour les deux ou trois fêtes qui auront lieu avant l'hiver, notamment pour la solennité du 15 août, le concours d'une bonne musique militaire, ce qui serait assurément préférable à un orgue pareil!

La musique proprement dite ne se produit que rarement à la maîtrise de Saint-Pierre; la grand'messe n'a pas été, jusqu'à présent, chantée en musique plus de deux fois l'année, savoir : pour la solennité de Pâques et la fête patronale. Dans toutes les autres solennités, l'art moderne ne figure que par un seul motet chanté à l'élévation, un *O salutaris* fort court, choisi par les meilleures pages en ce genre. Quant aux faux-bourdons, ils sont empruntés partiellement soit au répertoire spécial de Danjou, soit à l'ouvrage de Niedermeyer, etc. En dehors de la musique et des contrepoints, il faut encore remarquer le plain-chant à l'unisson, tel que l'interprètent cinq à six jolies voix enfantines qui se fusionnent et s'harmonisent de telle sorte qu'il semblerait n'y en avoir qu'une seule : lorsque, par exemple, on entend le *Trait* du *Graduel* ainsi rendu, on croirait que le chant et l'accompagnement mystérieux qui le soutient se promènent au haut de la voûte, et planent comme un concert séraphique au-dessus des assistants recueillis.

En un mot, Saint-Pierre de Mâcon n'est pas seulement une très-belle église : c'est encore une paroisse privilégiée puisque, indépendamment de l'aspect imposant qu'elle offre au regard, elle a l'avantage de posséder un orgue d'accompagnement merveilleux, un organiste, maître de chapelle, que plus d'une cathédrale envierait, et un personnel vocal monté sur le pied des premières églises.

SAIN-D'AROD.

CHRONIQUE

On lit dans le *Journal de Rome :*

Trois grands artistes, trois compositeurs lettrés et dont l'érudition est connue de tout le monde, ont été autorisés à adresser à Rome, à la commission chargée de préparer l'étude des questions portées au Concile œcuménique, un mémoire sur la situation de la musique religieuse, accompagné d'observations spéciales sur les différentes éditions du chant de la liturgie romaine, et l'établissement possible d'une édition réformée qui serait unique, et identique dans toute l'Eglise.

Ces trois notabilités musicales sont : MM. Fétis, maître de chapelle du roi des Belges ; abbé F. Liszt, compositeur de musique religieuse ; et Sain-d'Arod, ancien maître de chapelle de la cour de Turin, et de Saint-Sulpice à Paris.

Nous avons appris particulièrement que notre collaborateur avait envoyé, le 29 juin, jour de la fête de saint Pierre, son travail, avec double texte français et italien mis en regard.

*** Nous avons à regretter la mort prématurée de M. Serrier, précédemment organiste à Metz, puis, plus tard, appelé à Paris par le clergé de la paroisse de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement. P. Serrier était un musicien de beaucoup de valeur, qui suivait d'une manière exemplaire les bonnes traditions de l'art religieux qu'il avait recueillies dans les œuvres des grands maîtres, dont il avait fait une étude constante, et en était devenu un interprète inspiré. Son talent, comme organiste, était fort remarquable, et on se rappelle peut-être, qu'il y a trois ou quatre ans, à l'occasion d'un mariage célébré à Saint-Denis, et où assistait une grande partie de la presse de Paris, il passa pour être Lefébure-Wély lui-même, installé au grand orgue. — Il avait fondé, l'hiver dernier, un quatuor vocal destiné à faire l'ornement des concerts et des salons, par l'admirable façon dont il était formé et dirigé par ses soins, avec la coopération de MM. Grégy, Grignon, et Giraudet, qui ont chanté aux obsèques un *Pie Jesu* de sa composition.

Cette cérémonie a eu lieu à l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, paroisse du défunt, au milieu d'une affluence considérable d'amis et de collègues. C'était vraiment touchant de voir cette réunion spontanée d'artistes qui, pour la plupart, n'avaient appris la fin si prompte de leur regretté confrère que par un hasard extraordinaire et tout providentiel : chacun a voulu rendre un dernier hommage à ce talent éteint si prématurément, au moment le plus favorable du développement chez l'artiste, surtout chez un de ceux que l'on peut citer en première ligne comme bon camarade, comme esprit honnête et cœur dévoué.

*** Plusieurs concours d'orphéons sont annoncés pour les mois de juillet et août, notamment à Douai (Nord), puis à Beaune, à Clermont et à Annecy. Les grandes et belles Sociétés chorales de la région du Centre ont presque toutes envoyé leur adhésion, et donné leur préférence au concours de Clermont, qui sera pour la saison d'été ce qu'a été au printemps le fameux Concours de Reims. L'Auvergne primera donc, en cette circonstance, la Bourgogne généreuse et la Savoie pittoresque. Il est vrai que le pittoresque ne manque pas non plus près de Clermont, et que l'excursion au Puy-de-Dôme avec son petit volcan et son élévation de 1,900 mètres, est une de celles que les touristes sont loin de dédaigner. Il faut constater surtout que la Commission organisatrice de cette fête a composé ses jurys d'une excellente façon, en évitant de choisir soit des présidents,

soit de simples juges dans la région même; de telle sorte que toutes les garanties d'impartialité et d'équité sont assurées aux concurrents. Enfin, parmi les chœurs imposés, il ne s'en trouve aucun dû à des directeurs de Sociétés soit reconnus, soit déguisés.

Nous avons soutenu cette opinion d'accord avec tous les compositeurs nos confrères de Paris : organiser les concours avec les singuliers mélanges signalés quelquefois dans les jurys, c'est abaisser et amoindrir l'importance de ces épreuves, et les faire descendre au niveau des parades et des fêtes foraines.

*** L'entrée en fonctions de M. Charles Magner, ancien lauréat de l'école Niedermeyer (1858), comme maître de chapelle à l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, a été couronnée de plein succès. Le dimanche de la Fête-Dieu, on a pu apprécier en cette église les beautés d'un plain-chant harmonisé et à l'unisson, chanté avec ensemble et bonne entente de la disposition des masses. Les élèves du petit séminaire, dirigés à leur école comme à l'église, par le même maître, chanteront désormais juste et avec ensemble. Il y a longtemps que cette combinaison, la seule praticable, était sur le tapis ; le bon sens d'un homme dévoué à l'art, M. l'abbé Gindre, a enfin triomphé de difficultés imaginaires. Cette paroisse va certainement devenir l'une des bonnes de Paris, sous tous les aspects, étant confiée à des mains jeunes, habiles, et pleines de la meilleure volonté. Le lendemain, à la clôture du mois de Marie, la belle voix de Mlle Marie Magner a fait merveille. Cette sympathique artiste s'est fait entendre aussi, pendant ce mois de Marie, dans les églises de la Trinité, de Saint-Louis-d'Antin, Saint-Michel et Saint-Nicolas.

*** Mlle Ducasse et M. Giraudet, du Théâtre-Lyrique impérial, ainsi que M. Bosquin, leur ancien camarade, aujourd'hui à l'Opéra, chantaient l'autre dimanche à Villeneuve-Saint-Georges, pour l'inauguration de l'église entièrement reconstruite et restaurée. Il s'agissait de venir en aide à la fabrique, afin de la mettre à même de subvenir aux dépenses les plus urgentes. L'orgue était tenu excellemment par M. Hector Salomon, le chef du chant au Théâtre-Lyrique. A l'issue de l'office, M. Duruy, propriétaire en cette commune d'une charmante et modeste villa, a remercié et complimenté les artistes sur leur excellente exécution. — L'Orphéon du pays s'était abstenu de prendre part à cette fête, sans doute pour faire à lui seul les honneurs d'une seconde messe en musique; espérons qu'elle sera aussi productive pour la fabrique que celle de dimanche dernier. (*Le Ménestrel*).

*** Le collaborateur musical du journal *La France*, M. Hippolyte Prévost, dont on connaît le goût éclairé, a publié récemment un excellent article auquel nous empruntons les lignes suivantes, dont l'esprit légèrement ironique se devine facilement :

« Le mois de Marie offre aux amateurs de musique plus ou moins sacrée, une série de concerts spirituels au petit pied ; c'est comme une purification pour les oreilles qui se sont trop complu durant l'hiver aux productions profanes. Mlle Lehuédé, dont le talent mérite tous les ans les encouragements de la presse musicale, a poursuivi, ce mois-ci, alternativement à Notre-Dame-de-Lorette et à la Madeleine, ses séances vocales, en ayant soin de varier son répertoire et de n'y introduire que des morceaux choisis. — A Saint-Louis-d'Antin, les accents d'une voix suave ont redoublé l'attention des fidèles au culte... du grand style, dans deux très-beaux morceaux de M. Léonce Cohen, un *Ave Maria* et un *O salutaris*. On a reconnu l'artiste qui, au théâtre, porte avec une grande distinction le nom de Wertheimber. Elle les a chantés avec onction et âme, de sa voix pénétrante de contralto. — L'auteur et l'interprète ont traduit ces hymnes sacrées de l'Eglise catholique avec une conviction religieuse vraiment édifiante !... Ils ne sont pas les premiers israélites qui aient chanté avec inspiration la gloire de Dieu, sous des formes religieuses autres que celles consacrées par leur culte. Comme tout est en tout, pour employer un vieil axiome autrefois en crédit, on peut incidemment ajouter que l'on rencontre à chaque pas, dans la vie musicale, des démentis plus ou moins éclatants donnés à l'anathème prononcé par l'auteur de *Rienzi* contre les aptitudes de la race juive en matière d'arts libéraux. » — Sur la demande du vicaire et du maître de chapelle, ces mêmes morceaux ont été rechantés par Mlle Wertheimber, le 29 mai dernier.

*** Un des compositeurs les plus aimés de l'école Française, Albert Grisar, est mort presque subitement à Asnières, près Paris,

le 13 juin. Il était âgé de soixante et un ans. Ses obsèques ont eu lieu en l'église Saint-André-d'Antin, au milieu d'un concours nombreux de notabilités artistiques, littéraires et dramatiques. Le corps du défunt a été transféré au cimetière Montmartre, où les artistes des chœurs de l'Opéra-Comique ont chanté le *De profundis* sous la direction de leur chef, M. Steemann, maître de chapelle de Saint-Vincent-de-Paul. M. de Saint-Georges, président de la société des auteurs, et collaborateur de Grisar, a prononcé un discours avec beaucoup d'émotion.

Quoique Grisar se fût en quelque sorte condamné depuis un certain temps au silence, sa mort n'en est pas moins une perte très-sensible pour l'art musical ; c'était un charmant talent.

Sans vouloir atténuer la sympathie qui s'attache à sa fin douloureuse, il est permis de faire observer que l'ensemble de la carrière d'Albert Grisar ne saurait être présenté comme une odyssée de mécomptes. Plus d'un musicien, à talent égal, se serait accommodé de réussites aussi nombreuses que celles qui ont marqué sa belle et heureuse période de 1836 à 1854; et si l'auteur des *Porcherons* et de *Gilles ravisseur* s'est si tristement effacé dans la dernière partie de sa vie, il faut l'attribuer, avant tout, à ses ennuis intimes, qui avaient fini par décourager chez lui jusqu'à l'inspiration. Ses derniers collaborateurs avouent qu'on avait grand'peine à obtenir de lui qu'il achevât un ouvrage; en revanche, il en commençait volontiers plusieurs: il en laisse six *à peu près* terminés. Le pauvre artiste offrait, dit-on, ces six gros manuscrits en garantie pour un emprunt de quelques milliers de francs, et ne put trouver qu'une somme très-minime. Voilà qui est bien triste en effet! On a émis le vœu d'organiser une audition publique où seraient révélés quelques fragments de ses œuvres posthumes.

Quoi qu'il arrive de ce dernier vœu, Grisar laissera la réputation d'un musicien charmant, délicat, naturel, et plusieurs de ses œuvres, les *Porcherons*, *Gilles ravisseur*, le *Chien du jardinier*, et *Bonsoir, M. Pantalon,* resteront pour témoigner de la valeur de son talent.

On ignore si Albert Grisar avait écrit de la musique religieuse. Il était né à Anvers, en 1808.

.˙. Voici à peu près la liste des monuments historiques et églises de France en voie de restauration plus ou moins avancée :

Notre-Dame-de-Paris, la Sainte-Chapelle du palais de Justice, celle du château de Vincennes, l'hôtel Carnavalet, le château de Saint-Germain, le château de Pierrefonds, la cathédrale de Laon, la cathédrale de Dijon, le château de Blois; les églises de Mouzon (Ardennes), de Rouffac (Haut-Rhin), d'Eu (Seine-Inférieure), de Germini (Loiret), de Saint-Sernin de Toulouse, de Saint-Etienne d'Auxerre, de Bénévent (Creuse), du collége Saint-Raymond à Toulouse, de Vivoin (Sarthe), de Saint-Yrieix (Haute-Vienne), de Saint-Eusèbe à Auxerre, de Saint-Père-sous-Vézelay, de Jean des Vignes à Soissons, de Braisne (Aisne), de Saint-Désiré (Allier), de Tréguier (Côtes-du-Nord), de l'abbaye de Saint-Mathieu (Finistère), de Montrésor (Indre-et-Loire), de Senlis, de Noyon, de Saint-Leu, de Murbach, de Guebwiller, de l'abbaye d'Abondance (Haute-Savoie), de Saint-Loup de Nœu, de la Chapelle-sur-Crécy, de Poissy (Seine-et-Oise), de Saint-Maixent, de Vaison, de Nieul-sur-l'Autise, etc.

On assure que la vieille église romane de l'abbaye de Fécamp, qui tombe en ruines, va être bientôt, elle aussi, l'objet d'une restauration complète.

ETRANGER

DUSSELDORF. — Le festival de Dusseldorf a réuni le plus grand attrait à la plus grande réussite : le programme était admirable, et il a été suivi de tout point, et parfaitement exécuté. On y a entendu, pendant les deux journées qui y ont été consacrées, la symphonie en *la* et le concerto de violon de Beethoven, le *Lobgesang*, de Mendelssohn, et deux parties de l'oratorio des *Saisons*, de Haydn; puis divers fragments de *Josué*, d'*Israël en Egypte*, oratorios de Hœndel; le *Magnificat* de J. S. Bach; les superbes ouvertures plus modernes d'*Euryanthe*, de Weber, et d'*Anacréon*, de Cherubini.

FLORENCE. — Les pianistes Mortier de Fontaine et Antoine de Kontsky sont venus se produire à Florence; mais ils n'ont pas réussi à y faire oublier Francis Planté, dont le succès a été si grand, si franc, et que l'on désire si ardemment entendre de nouveau. La société Cherubini a donné *la Fuite en Egypte*, de Berlioz, avec les chœurs et le petit orchestre que le maître a écrits pour cet oratorio. L'ouverture a paru longue et confuse, mais on a beaucoup goûté le chœur *des Bergers*; au même concert, des fragments d'Arcadelt, Vittoria, Cherubini, et un *O salutaris* à 4 voix, de Rossini, dans le style particulier qui distingue sa musique religieuse, ont été fort bien rendus par les dilettantes sociétaires. Le quatuor en *mi-bémol*, de Schumann, pour piano et instruments à cordes, une des plus belles œuvres de ce compositeur, complétait le programme. Mme Laussot, la directrice et l'âme de la société Cherubini, rendait la partie de piano en véritable artiste. Mais voici venir la chaude saison qui va disperser aux quatre coins du monde les artistes comme les amateurs de musique, et bientôt on n'entendra plus en Italie que le cri aigu de la cigale. Autre temps, autre musique !

E. REPOS,
Propriétaire-gérant responsable.

Roanne. — Imprimerie MARION et VIGNAL.

LE PLAIN-CHANT | DIXIÈME ANNÉE N° 7. — JUILLET 1869 | LA PAROISSE

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 73 *francs au lieu de* 108 *francs, pour les abonnés à la dixième année* 1869.

SOMMAIRE.

MEYERBEER

SON ŒUVRE AU DOUBLE POINT DE VUE DU GENRE DRAMATIQUE ET DE L'ART MUSICAL PROPREMENT DIT.

Le spectacle que présente l'histoire de l'art dans la variété de ses génies est assurément fort beau à contempler. Sans remonter plus haut que notre siècle, et en resserrant le champ de l'observation aux trois peuples qui représentent la civilisation esthétique de l'Europe, les Italiens, les Allemands et les Français, on remarque deux grandes évolutions opérées ; l'une par Beethoven dans la musique instrumentale, l'autre par Rossini dans la musique dramatique. Ces deux génies, qui sont aussi différents entre eux que les deux nations dont ils expriment les aspirations et les sentiments, procèdent dans l'enfantement de leur œuvre comme procède la nature : ils hésitent d'abord, ils tâtonnent, ils imitent leurs prédécesseurs, et, comme le dit Chénier, *sur des pensers nouveaux ils font des vers antiques ;* car il n'y a de révolution durable, dans l'ordre intellectuel aussi bien que dans l'ordre moral, que celles qui s'appuient sur un coin du passé. On ne citerait ni un grand philosophe, ni un poète, ni un artiste, ni même un véritable homme d'Etat, dont l'œuvre originale soit le fruit d'une force isolée, d'une activité tout individuelle.

S'il est incontestable que les premières compositions de l'auteur de la *Symphonie pastorale* révèlent une imitation plus ou moins volontaire du style de Mozart, Rossini ne cache pas davantage qu'il a été élevé dans l'admiration d'Haydn, de Mozart, et de Cimarosa, dont il combine et mêle les essences sur sa palette magique : ce qui n'a pas empêché Beethoven de devenir le génie musical le plus vaste, le plus profond et le plus original qui ait existé ; ni Rossini d'être le compositeur dramatique le plus varié, le plus séduisant et le plus brillant de son époque. Autour de Beethoven, qui reste unique, s'est élevé en Allemagne un groupe de génies

congénères, tels que Weber, Spohr, Schubert, et plus tard Mendelssohn, qui, tout en s'inspirant du même ordre d'idées et de la même tradition, n'en sont pas moins originaux pour cela; particulièrement Weber, qui le premier traduit dans le drame lyrique le merveilleux de la poésie allemande. A la suite de Rossini, se produit également en Italie une famille de brillants disciples, dont le plus sympathique est Bellini, qui se serait élevé bien haut assurément, si la mort n'eût moissonné avant l'heure ce doux chantre de la Sicile, qui avait su concilier dans son style encore juvénile, l'imitation des vieux maîtres avec la manière du grand rénovateur de l'opéra italien.

Pendant que ces deux grandes évolutions de l'art musical s'accomplissent en Allemagne et en Italie, la France, qui ne comprend et n'apprécie guère que la musique exclusivement dramatique, reste fidèle à la double tradition de Gluck et de Grétry. Spontini et Méhul se font les imitateurs éloquents du créateur d'*Armide*, d'*Alceste*, d'*Orphée* et des deux *Iphigénie*, tandis que l'influence de Grétry produit dans le genre de l'opéra comique tout un essaim de charmants compositeurs, dont Boïeldieu, Hérold et Auber sont les types les plus illustres. Sur le vaste théâtre où Gluck, Piccini, Sacchini, Spontini, étaient venus successivement élargir le cadre de la tragédie lyrique créée par Lully et Rameau, en soumettant leur organisation individuelle au goût sévère de la tradition française, Rossini vient également écrire quatre chefs-d'œuvre, et il termine sa glorieuse carrière dramatique par la merveille qu'on nomme *Guillaume Tell*.

On pouvait supposer que toutes les grandes combinaisons de la musique d'opéra étaient épuisées, et qu'après Rossini et Weber, si profondément différents, une nouvelle transformation du drame lyrique était impossible. On raisonnait sans tenir compte de l'inépuisable fécondité de la nature, de même qu'on le fait encore aujourd'hui peut-être pour ce que l'avenir nous réserve. C'est alors qu'on vit apparaître un homme patient, au génie profond, doué à la fois d'une imagination puissante et d'une rare finesse d'esprit. Allemand d'origine et, par la forte éducation musicale qu'il avait reçue, devenu quelque peu Italien par sympathie et par entraînement, il est Français par la logique de son intelligence éminemment dramatique. Après quelques années d'épreuves et de tâtonnements, de succès partiels qui lui donnent le sentiment de sa force, il vient à Paris, où l'attiraient les tendances diverses de sa nature, et il se révèle au monde étonné dans une œuvre, *Robert le Diable*, qui produit un immense retentissement. *Les Huguenots*, *le Prophète*, *l'Etoile du Nord*, *le Pardon de Ploërmel* étendent et fixent sa réputation; et son œuvre posthume, *l'Africaine*, semble le ramener vivant, au milieu du monde subjugué de nouveau par la puissance de cette dernière création.

Nous savons tous ce qu'un goût exclusif et partial peut dire sur le style et la manière souvent compliquée de Meyerbeer. Nous avons vu des critiques, et même des artistes, n'arriver à l'intelligence complète de son œuvre que par un grand désir d'équité et d'impartialité, pensant, comme le disait Poussin, que nos appétits ne doivent pas seuls juger des beautés de l'art, mais aussi la raison. Parce qu'on se sent naturellement porté vers cette famille de génies poétiques et harmonieux qui épurent la réalité par l'idéal et tempèrent la force par la grâce, esprits angéliques et presque divins, qui se nomment Virgile, Raphaël, Racine, Mozart, faut-il méconnaître les génies mâles et robustes qui se complaisent dans l'expression de la grandeur, dans la peinture des caractères vigoureux et des passions compliquées, comme Michel-Ange, Shakspeare, Corneille et Beethoven? La première qualité d'un juge, n'est-ce pas cette impersonnalité qui oublie pour un moment ses affections intimes, ses prédilections de nature, pour ne voir que ce qui est soumis à son jugement, pour mieux comprendre l'œuvre et l'artiste qui n'appartiennent pas à l'ordre

d'idées et de sentiments qui lui sont facilement sympathiques? Quel pauvre esprit serait celui qui, formé dans l'admiration d'un Titien ou d'un André del Sarto, ne comprendrait pas Rembrandt, ce coloriste puissant, qui aime le fracas des ombres et des lumières, les grands contrastes du clair-obscur, les scènes de la vie bourgeoise, d'où il fait jaillir une pensée profonde et l'intérêt dramatique!

Telles sont aussi les qualités de l'œuvre et du génie de Meyerbeer. Il excelle à rendre les contrastes des situations extrêmes, la mêlée et le choc des passions diverses dans un ensemble puissant; à créer des types vigoureux qui se gravent dans l'imagination de tous, et qu'on ne peut oublier; à remplir ses immenses toiles de fracas, de lumière et de vie.

Mais là pourtant ne se borne pas l'immense talent de ce grand maître. Dans notre siècle de grandes péripéties, de rénovation universelle, où la politique, la poésie, les sciences et les arts ont étendu l'horizon de la vie et reculé les bornes même de l'univers, ce n'est pas seulement la musique dramatique qui a renouvelé ses formes, élargi ses tableaux, vivifié ses couleurs et multiplié le nombre des caractères. Entre Weber et Rossini, qui ont une manière si différente de procéder, et dont les créations immortelles expriment tout un monde d'idées et de sentiments si opposés, Meyerbeer n'est il pas parvenu à se créer dans d'autres genres une personnalité profonde et originale, depuis la pastorale du *Pardon de Ploërmel*, œuvre bien supérieure au point de vue musical proprement dit, jusqu'à l'ode gracieuse intitulée : *Nice à Stéphanie*, et celle non moins poétique de l'*Adieu aux jeunes mariés?* Ce charmant paysage du Pardon monté sur la scène de l'Opéra-Comique, et dont la Société des concerts exécute l'ouverture avec un véritable lyrisme, n'est-il pas tout un harmonieux poème où la musique descriptive atteint à une perfection véritable? N'est-ce pas là d'ailleurs l'ouvrage le plus simple, le plus agréable et le plus franchement mélodique que l'on doive à l'illustre auteur des grands drames lyriques de notre siècle?

Le symphoniste se révèle encore au degré le plus élevé dans l'ouverture, les chœurs et les intermèdes de *Struensée*; la *Schiller Marsch*, ou *Marche de Schiller*, composée pour l'inauguration du monument du grand poète allemand, la *Marche des archers bavarois* (*Bayerischer Shützen Marsch*), écrite sur une poésie du roi de Bavière; l'ode au sculpteur Rauch, exécutée à l'Académie des beaux arts de Berlin; l'hymne à quatre voix, chœur et orchestre, destinée à solenniser le vingt-cinquième anniversaire du mariage du roi de Prusse; et la célèbre *Marche aux flambeaux*, qu'exécutent toutes les musiques d'harmonie de l'Europe. Il faut encore noter, pour mémoire, les pages écrites pour le drame intitulé *la Jeunesse de Gœthe*, non encore représenté, mais dont nous nous plaisons à espérer que le public ne sera pas privé indéfiniment.

A cette série d'ouvrages élaborés dans le repos, — repos fécond, — s'ajoute le recueil des quarante mélodies de salon, parmi lesquelles figure la célèbre prière du *Moine*, immortalisée par Levasseur, et qui ont également fait école. La grâce la plus originale, l'imprévu du tour mélodique, la hardiesse des harmonies, et parfois même l'indépendance de l'accent rhythmique, s'y trouvent réunis à un système d'ornementation d'accompagnement, qui a été imité depuis par beaucoup de compositeurs jaloux d'adjoindre dans les chants destinés au concert le mérite de la science, à la valeur de l'inspiration mélodique.

Les compositions de musique religieuse, dans le catalogue desquelles on compte un *Stabat*, un *Miserere*, un *Te Deum*, un *Pater*, douze psaumes et les huit cantiques de Klopstock, sont autant de chefs-d'œuvre où se trouvent concentrées les qualités éminentes de la manière de Meyerbeer, et ses plus rayonnantes inspirations. Le luxe d'harmonies exquises, leur allure à la fois majestueuse, austère et pénétrante,

leur dédain de tout entourage banal, excitent une admiration profonde et soutenue dont on ne peut être témoin que dans une chapelle d'Allemagne. Le psaume 93, le plus admirable de tous, est un hymne d'amour mystique d'une merveilleuse beauté.

Telles sont, bien que sommairement indiquées, les œuvres de divers genres dues à ce grand artiste qui, depuis un demi-siècle, a fait marcher l'art musical à pas de géant; elles placent assurément son génie à un rang qu'il n'est pas facile d'atteindre.

En face des grandes scènes dramatiques qui commencent à *Robert le Diable* pour finir à l'*Africaine*, on aurait donc pu croire que là se bornaient les derniers efforts de l'art, que la puissance de l'expression musicale avait dit son dernier mot; et il était permis de ne rien entrevoir au-delà. Mais après les sublimes pages religieuses que nous venons de relater, il est impossible de ne pas reconnaître que leur auteur a conquis à l'art un ordre nouveau de sentiments, et qui est comme une représentation des mille formes de l'univers.

Le grand caractère de cette musique, voulez-vous le savoir? c'est qu'au lieu de tourner les regards de l'âme à son niveau, ou plus bas, elle les dirige vers ce qui est lumineux et divin. Grâce à la puissante influence de l'illustre et savant abbé Vogler, son maître, dont on ne l'a jamais entendu prononcer le nom sans s'incliner, Meyerbeer, dans notre siècle, a ravi ce secret à Palestrina, à Allegri, dérobant aux sublimes conceptions du génie liturgique des vieux siècles, l'esprit, le *mens divinior*. Voulez-vous pénétrer dans l'inspiration de cette musique? pratiquez ce que dit Bossuet: « Ecoute donc ton fond; écoute à l'endroit où la vérité se fait entendre, où se recueillent les pures et les simples idées, à cet endroit de l'âme si profond et si retiré que les sens n'en soupçonnent rien, tant il est éloigné de leur région. »

Pour entendre le langage de cette grande musique, il faut donc descendre dans son fond. Tandis que les autres maîtres allemands, sauf Bach et Beethoven, ne sont que des musiciens, il y a en Meyerbeer plus qu'un musicien, plus qu'un poète, il y a l'âme d'un contemplateur qui envisage l'humanité et la nature en Dieu.

Journal officiel. SAIN-D'AROD.

UNE MESSE EN PLAIN-CHANT

CE QU'ELLE DOIT ÊTRE. — ÉTUDE DU GENRE.

Monsieur le Rédacteur,

Je vous envoie ci-jointe une messe en plain-chant en l'honneur du Sacré-Cœur de Jésus (1). Il ne pouvait m'appartenir de la juger, je la livre à des juges plus savants et plus impartiaux.

Cependant, il n'est pas déplacé, je crois, de communiquer à vos lecteurs quelques considérations sur l'importance et la nature d'une composition de ce genre. La vérité, le bon goût, et l'art chrétien pourraient y trouver leur compte, et comme je ne travaille que dans ce but, permettez-moi de laisser là toute question personnelle, et de dire ce que devrait être une *messe en plain-chant*.

I

Composer une messe en plain-chant est une œuvre grande et difficile.

Le saint sacrifice de la Messe est l'art le plus important de notre Religion; et la voix de l'homme ne saurait être ni assez pure, ni assez élevée pour célébrer dignement ce mystère tout céleste et tout divin.

En effet, c'est là que l'homme se sent anéanti par la grandeur et la puissance de Dieu; c'est là, qu'accablé sous le poids des bontés ineffables de son Créateur et de son Sauveur, l'homme trouve son esprit et son cœur impuissants à toute expression d'adoration et de reconnaissance, et qu'il se surprend dans l'état où était Jérémie, ne pouvant que bégayer et articuler les mêmes sons toujours répétés. Il semble même que le silence conviendrait mieux au fidèle dont toutes les facultés sont enchaînées par les charmes de la grâce, et ravies au-dessus d'elles-mêmes dans un monde dont la langue ne peut redire la gloire, dont l'œil ne peut soutenir les éclatantes beautés, et dont l'âme transportée et ébahie ne connaissait pas les délicates et suaves jouissances. L'homme entre dans des régions toutes nouvelles dont il ignore l'angélique langage; et, chaque fois qu'il ouvre la bouche pour exprimer ses sentiments, il se sent également confondu par l'imperfection et la grossièreté de son organe, et par l'inexprimable douceur des accents mystiques et imperceptibles qui raisonnent et qui parlent au dedans comme autour de lui.

(1) Messe au Sacré Cœur de Jésus (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*) dédiée à Sa Grandeur Mgr Faict, évêque de Bruges. Courtrai (Belgique), chez Eugène Beyaetr. — Pour la France : 50 centimes. Affranchir.

Cependant le sacrifice doit s'accomplir : le peuple comme le prêtre y a son rôle. C'est là que commence la tâche de l'artiste, interprète de la religieuse assemblée.

Tâche sainte ! mais tâche lourde !

Vaincre et assouplir une matière inerte et rebelle ; la modeler par la force de la pensée ; voir s'échapper cette pensée au moment où on croyait la tenir ; se mettre à sa poursuite sans pouvoir l'atteindre et sans plus trouver les traces de son vol mystérieux ; attendre son retour avec gémissements et anxiété ; l'appeler, la chercher, la rechercher encore dans de nouvelles et de plus cruelles angoisses ; tendre la main pour la prendre, et la voir s'évanouir ; la saisir, la retenir et la coucher captive malgré ses résistances naturelles, ses énergiques et nombreux ressauts, ses insaisissables formes ; la faire triompher enfin des forces combinées, des sens et de la matière : quelle lutte intérieure, et quelle lutte gigantesque !

Ah ! l'artiste chrétien, lui qui ne peut ni écouter ni suivre ses sens trompeurs et sa concupiscence naturelle ; lui, qui ne pouvant s'arrêter à la matière, doit chercher plus haut qu'en lui-même l'expression de sa pensée ; lui, en qui l'esprit doit dominer la chair, et qui sent en lui, dans des tressaillements qu'il ne peut redire, cette lutte intime, vivace et constante du corps contre l'esprit ; qui suit, à la fois témoin et acteur, les péripéties de ces combats secrets jusqu'à ce qu'à la fin il assure, après mille efforts, le triomphe complet de la volonté supérieure ; oui, l'artiste chrétien trouve au fond de sa nature et de sa pensée une preuve évidente de la chute originelle et de l'état d'abaissement et de contradiction qu'elle a produit dans l'homme.

Il sent que son âme, aux désirs infinis, à la forme divine, se souvient de cet état heureux où elle était en parfaite et paisible communication avec son Dieu ; il sent même qu'en cet état de béatitude, l'art n'avait besoin ni de signes ni de symboles et, s'il nous est permis de le dire, ne dépendait point d'une chair passible et grossière. L'art était esprit ; et dans cette vie d'innocence et de justice, il reflétait comme sans efforts la beauté divine qu'il contemplait plus directement.

Mais l'art a suivi les destinées de l'homme ; et il est tombé avec lui en puissance de la matière.

Cependant, et l'artiste le sent encore, il y a eu un rachat : Dieu, en prenant une chair comme la nôtre, l'a relevée et lui a rendu ses titres à la beauté et à la sainteté. Dès-lors, l'âme retrouvant son énergie dans le souvenir de sa perfection primitive, fut capable d'exercer son activité sur la matière pour réaliser l'idéal qu'il lui était donné de revoir au travers des voiles transparents de la Foi, de l'Espérance et de la Charité.

Mais que d'efforts, que de luttes il lui faut contre la matière toujours résistante ! L'homme vaincra parce que l'homme est racheté ; mais la victoire n'est due qu'à de persévérants assauts, elle n'est due qu'à la peine et aux travaux ; car l'homme a péché, et le péché ne s'efface que par la peine.

Et après ce laborieux enfantement, après ces douloureuses tortures et ces poignantes tentatives pour assurer à l'esprit la domination sur la chair, si l'artiste sort enfin vainqueur, s'il goûte dans les profondeurs de son âme une jouissance jusqu'alors inconnue, s'il entend dans les régions sereines auxquelles il s'est élevé, une harmonie dont la terre ne peut comprendre les ravissants accords ; s'il voit, de là, une beauté qui l'enchante et le subjugue : ah ! c'est que cette victoire rouvre à son âme un horizon où elle reconnaît sa beauté native et ses droits qu'elle avait perdus. Là elle s'élève jusqu'à la contemplation de Dieu, et délivrée, dans ces ravissants moments, de son corps de chair, elle se sent rapprochée de son principe et de sa fin, a mieux conscience d'elle-même et savoure à longs traits dans cette liberté acquise par sa vaillance, une volupté toute surnaturelle et par conséquent inexprimable.

Ce qu'il faut chercher donc dans les œuvres d'art chrétien, c'est une matière domptée, c'est un moyen de passer dans ces paisibles demeures où l'esprit a triomphé de la chair.

L'art pour l'art, ou pour l'artiste, n'est point l'art chrétien. Ce n'est peut-être que l'art humain ou honnête, quand toutefois il reste dans de justes bornes.

On ne peut demander dans nos églises que l'art régénéré et racheté. Tous les chants qui s'arrêteraient à la matière, au cœur charnel, et qui ne s'adresseraient point à l'esprit, seraient des œuvres d'art si l'on veut, mais non d'art chrétien.

Toute musique basée sur des attractions et des répulsions, c'est-à-dire sur des transitions qui s'enchaînent et se disputent, n'exprime pas assez bien le repos et la paix que donne la victoire, pour être admise comme expression de la prière liturgique. Dans ce balancement du cœur, dans ces mutations continuelles, dans ces mouvements incertains, dans ces tiraillements indécis, dans ces clameurs déchirantes, dans ces attractions haletantes, dans ces fluctuations toujours mobiles, y a-t-il le triomphe de l'esprit ? Et la matière avec ses perpétuels changements et ses vicissitudes sans nombre n'y est-elle pas seule maîtresse ? N'est-ce pas l'art comme but, et ne s'élevant pas au-dessus de l'homme ?

Et le triomphe de l'esprit, n'est-ce point le repos, la note fixe et grave, la certitude, la contemplation ? . . . . . .

Ces considérations esthétiques ne sont pas propres seulement au sujet que je traite ;

elles doivent trouver place dans toute œuvre destinée à l'Eglise.

Elles auront servi cependant, je l'espère, à faire entrevoir les droits inaliénables et inattaquables du plain-chant, comme expression de la prière ecclésiastique.

Quel doit être ce plain-chant dans nos offices; quelles conditions doit-il réunir?

C'est ce que nous allons examiner en appliquant ces réflexions à notre sujet.

II.

Quelle est la première loi que doit s'imposer le compositeur plain-chantiste? Poser la question, c'est la résoudre. Le compositeur plain-chantiste doit faire du plain-chant, c'est-à-dire un chant ayant ses allures propres et reconnues, sa tonalité rigoureuse et particulière.

Il n'est pas difficile de prouver à l'évidence que la messe de Dumont, par exemple, ne répond ni à la forme, ni à la modalité du plain-chant. Les tournures en sont musicales, et la tonalité n'en est pas franche.

Nous ne mettons pas ici le mérite de cette œuvre en discussion; mais nous affirmons le plus catégoriquement possible et sans crainte d'être démenti, que la tonalité moderne y a mieux sa part que la tonalité grégorienne, et que, par conséquent, elle ne peut être classée parmi les messes en plain-chant. C'est tout ce que nous voulons dire pour le moment, en conjurant les artistes religieux de ne pas prendre pour modèle ces plains-chants prétintaillés à la moderne, mais de s'imposer pour première et invariable règle les modes ecclésiastiques dans toute leur franchise. Ces plains-chants modernes ne sont et ne peuvent être que de la mauvaise musique; c'est tout leur mérite. Oh! je le sais bien! Le maintien pur et intact de la tonalité grégorienne demande des sacrifices et des efforts; l'intelligence de ses neumes, leurs tournures, leurs circuits demandent de longues et laborieuses études; mais qu'y a-t-il là d'étonnant? Où enseigne-t-on le plain-chant? Où l'apprend-on? Dans quelle école fait-on ressortir ses délicates nuances et ses intelligentes susceptibilités?

Epargnons-nous ces récriminations, et disons qu'il faut à tout plain-chant ses règles modales, dont on ne peut départir.

Je suis heureux de rencontrer ici cet ordre d'idées pour dire toute ma pensée, non seulement sur quelques-unes des messes le plus communément adoptées dans les *graduels*, mais sur toutes les cantilènes composées à l'époque de la transition de l'ancienne tonalité à la nouvelle.

Certes, je le reconnais volontiers; il y a dans plusieurs de ces chants dont je parle, dans l'office du Saint-Sacrement, par exemple, dans le *Veni Creator*, dans le Credo de la messe ordinaire, et dans tant d'autres mélodies, une puissance d'inspiration incontestable, un phrasé magnifiquement organisé, et un entrain mélodique auquel les masses ont toujours été sensibles.

Mais il faut bien admettre aussi que beaucoup de ces chants se sentent de leur époque transitonique. Ce n'est plus la tonalité pure. Vouloir de force ramener ces chants à la modalité grégorienne est, à mon sens, vouloir une chose ridicule.

Je n'en citerai qu'un exemple.

Qui ne sait que la finale du *Lauda Sion* se fait par le demi-ton-haussant? Or, la théorie grégorienne ne peut admettre cet accident.

Que s'ensuit-il? Une chose bien simple: c'est que cette finale n'est point plain-chant dans la rigueur du mot. Faut-il la modifier? Mais comment faire? Oserait-on chanter cette belle mélodie en bémolisant le *Si*; et ne serait-ce point dénaturer son caractère et la rendre méconnaissable? Peut-on éviter le triton, comme ont fait quelques éditeurs, en masquant par d'autres notes la fausse relation entre le *Si* et le *Fa?* Mais encore une fois, c'est détruire la mélodie, et le rapprochement sera toujours trop évident et trop sonnant pour faire chanter le *Fa* naturel.

Il faut reconnaître là une faute de tonalité dans la conception, ou une corruption de la mélodie primitive, et dire avec saint Bernard: *Aut peccavit inventio, aut inventionem corrupit oblivio.*

D'ailleurs qui n'a lu les doléances intarissables des musicologues du moyen-âge sur ce pressentiment de la tonalité moderne, et sur l'oubli des règles si sévères de la tonalité ecclésiastique?

Eh bien! quoi qu'on fasse, les cantilènes ecclésiastiques dont je viens de parler doivent être admises, si on les admet, telles qu'elles ont été composées. Le sentiment d'une double tonalité est tellement coulé en elles, qu'on ne parviendra pas à les réduire à la forme pure grégorienne.

Est-ce à dire qu'il faille impitoyablement sacrifier ces mélodies malgré leur mérite musical relatif? Mais que mettre en place qui soit digne d'en tenir lieu? Où sont les compositeurs qui s'attachent aux traditions rigoureuses de saint Grégoire? Où sont ceux qui s'exercent à la mélodie du véritable plain-chant? S'essaie-t-on seulement à ce genre de composition? Où sont les concerts pour encourager et stimuler le plain-chant? Que fait-on pour le plain-chant, dans les écoles? Il est un second point sur lequel j'appelle l'attention du plain-chantiste, c'est l'accentuation latine.

Avouons-le, nos livres de chant usuel présentent sous ce rapport de nombreux et graves défauts. Bien souvent, la diction latine est mauvaise ou souffreteuse. Que nous sommes loin des temps de saint Grégoire, qui interdisait dans son palais, au rapport de Jean le diacre, toute prononciation incorrecte! « Nullus Pontifici famulantium, » à minimo usque ad maximum, barbarum

» quodlibet in sermone vel habitu profere-
» bat ; sed togata, Quiritum more, seu tra-
» beata latinitas suum Latium, in ipso
» Latiali palatio, singulariter obtinebat. »

Pour ma part, je suis fort tenté de croire que plusieurs compositeurs des temps moyens n'entendaient rien en accentuation, voire peut-être en langue latine ; nous pâtissons encore aujourd'hui de leur ignorance ou de leur négligence.

Ce point est plus important que quelques-uns ne semblent le croire.

Comment faire accepter au monde, aujourd'hui plus difficile et, peut-on le dire, plus instruit, cette diction incorrecte et boiteuse ? D'ailleurs l'art lui-même en souffre, parce que le rhythme est oublié et que le rhythme est une condition essentielle de l'art.

Que le compositeur de plain-chant s'impose donc avant tout ce double joug de la tonalité et de l'accentuation ! Hors de là, c'est l'anarchie et le désordre, et l'œuvre ne peut être belle, quelles qu'en soient les qualités.

Nous avons des messes généralement admises dans nos *graduels* qui pèchent aussi contre les premiers principes de l'accentuation latine; c'est d'autant plus regrettable que les auteurs qui ne savaient pas parler la langue dans laquelle ils voulaient chanter et faire chanter après eux, avaient d'incontestables talents pour la mélodie et le phrasé musical. Mais si la mélodie ne suit pas la parole, quel peut être l'ensemble, si ce n'est un mélange confus de sons et de mots qui ne font rien comprendre ? C'est manquer le but du plain-chant qui doit, d'après l'expression ancienne, féconder le mot : « *Ut sensum litteræ non evacuet, sed fœcundet.* »

Après ces remarques générales, qu'on me permette de descendre à des observations particulières appliquées aux paroles liturgiques de l'Ordinaire de la sainte Messe.

III.

Nous commençons par le *Kyrie eleïson*.

Disons d'abord que le mot *eleïson* est composé de quatre syllabes. Ceux qui connaissent le grec n'en ont jamais douté.

Le *Kyrie* est une prière. Sans descendre aux manières guindées et théâtrales, il demande l'affection, et la componction. (*Cum grandi affectu et compunctione* — In concilio Vassensi, II.)

Puis, la liturgie ecclésiastique exige la triple invocation du *Kyrie*, du *Christe*, et la répétition des premiers *Kyrie*. Dans la liturgie de saint Germain, ces répétitions représentent l'église hébraïque, grecque, et latine, unies dans les supplications du pardon. Elles peuvent signifier aussi les trois époques du temps : l'ère avant la Loi, le peuple sous la Loi, et le peuple sous la grâce. On pourrait y trouver en outre une triple invocation aux trois personnes de la très-sainte Trinité.

Dans la messe que nous venons de composer, nous avons supprimé les longues traînées de notes qui se font d'ordinaire entre *Kyrie* et *eleïson*. Tous ceux qui ont lu l'histoire du plain-chant savent très-bien qu'autrefois on intercalait entre ces deux mots des phrases entières, des appositions qui nécessitaient naturellement un chant plus long.

L'Eglise a supprimé ces abus introduits par dévotion particulière, ou par fantaisie d'artiste. Dès lors, nous ne voyons pas pourquoi il faudrait conserver ces longs neumes se.présentant sur des syllabes muettes, et ne répondant plus à leur primitive signification. Nous avons fait ainsi une seule phrase des trois premiers *Kyrie eleïson*, phrase chantée tout entière par le *præcentor*, et à laquelle le chœur répond par les trois *Christe*. « *Apud nos autem à clericis dicitur, et à populo respondetur,* » à la différence de l'église grecque.

Les *Kyrie* de la troisième trilogie sont l'amplification des premiers ; même tournure et même fond ; le dernier *Kyrie* chanté par le peuple, résume tout le morceau. Le mode devient complet et passe par toute l'échelle de son diapason.

Louis-Marie GOORMACHTIGH,

Maëstro de plain-chant et membre de l'Académie pontificale de Sainte-Cécile à Rome.

Collége de Courtrai.

Le défaut d'espace nous oblige de scinder en deux parties cette intéressante et remarquable étude de M. l'abbé Goormachtigh : nous l'achèverons dans notre prochaine livraison d'août.

Pour extrait : VICTOR NAURA.

LES FÊTES RELIGIEUSES

(JUILLET)

De tous les mois de l'année, juillet est sans contredit celui qui compte le plus grand nombre de bienheureux inscrits au calendrier ; douze d'entre eux sont presque tous populaires, notamment saint Benoit, saint Germain, saint Eugène, saint Henri, saint Frédéric, saint Eustache, saint Jacques, saint Victor, saint Vincent de Paul, sainte Marguerite, sainte Madeleine et sainte Anne que l'Eglise invoque le 28.

Le plus illustre est saint Vincent de Paul dont la fête tombe le 19, mais il est d'usage de l'ajourner au dimanche suivant ; c'est pourquoi celle de nos paroisses de Paris, qui est particulièrement placée sous son vocable, a célébré en grande pompe, le 25, ses offices auxquels présidait Mgr l'archevêque de Paris, après avoir fait la pose de la première pierre d'une nouvelle chapelle de la sainte Vierge, au chevet de l'église.

Cet apôtre moderne de la charité, que l'on considère à juste titre comme l'un des plus

grands saints de l'Eglise de France, naquit dans le département des Landes en 1595. C'est à lui qu'on est redevable de la plus importante des congrégations de femmes instituées à diverses époques pour soigner les pauvres malades, et qu'on a appelées *les filles de la charité* ou *sœurs de Saint-Vincent-de-Paul.*

De toutes les congrégations religieuses, celle des sœurs de Saint-Vincent-de-Paul fut peut-être la seule qu'épargna la révolution. On laissa même ces saintes filles remplir avec une certaine liberté leur pieux ministère. Lorsque le calme se rétablit, le gouvernement s'empressa d'utiliser leurs services, et, pour donner plus d'ensemble à leur action, Napoléon Ier la plaça sous la protection de sa mère Marie Lætitia, et sous la juridiction immédiate du supérieur général des Lazaristes. Les sœurs de Saint-Vincent-de-Paul sont aujourd'hui répandues dans toutes les parties du monde catholique. Elles font des vœux simples qu'elles renouvellent le 25 mars de chaque année. Toutes leurs maisons relèvent de la maison mère de Paris. Elles desservent dans cette capitale les bureaux de bienfaisance, les quatre hospices des enfants trouvés et orphelins, des Ménages, des Incurables et la Rochefoucault, ainsi que les hôpitaux Necker et de Bon-Secours. Elles sont, en outre, chargées de la direction de plusieurs écoles gratuites d'instruction élémentaire.

Les fresques qui ornent l'église de Saint-Vincent-de-Paul et qui sont dues au pinceau d'Hippolyte Flandrin passent pour les plus remarquables qu'il y ait à Paris dans nos églises. Le grand orgue est également l'un des meilleurs pour la distinction des timbres et la pureté des jeux ; et le chœur, ou maîtrise, composé de voix d'enfants fraîches et pures, est dirigé par un musicien des plus habiles, M. Steemann, chef de chant à l'Opéra-Comique, et dont l'Association générale des musiciens recherche sans cesse le concours pour toutes les solennités religieuses et musicales organisées par elle, dans nos grandes basiliques.

La paroisse Sainte-Madeleine a célébré aussi hier sa fête patronale ; le R. P. Hyacinthe y a prononcé, avec le talent qu'on lui connaît, le panégyrique de la sainte, et la maîtrise a chanté d'une façon remarquable, sous la direction de M. Dubois, une messe de Righini, célèbre maître de l'école italienne au siècle dernier.

Les autres églises, notamment Saint-Jacques, Saint-Victor, Saint-Eugène, Sainte-Marguerite, ont également célébré leurs fêtes patronales, chacune avec les ressources dont elles disposent. Celle dont le personnel est le plus nombreux est Saint-Eustache, où le maître de chapelle, M. Hurand, avait amené des suppléments excellents, et que l'on ne pourrait retrouver que parmi les meilleurs artistes de nos théâtres et de nos concerts.

CHRONIQUE

*** Par une erreur que nous avons regrettée, et d'après une note empruntée à d'autres journaux, notamment à la *Petite Presse*, nous avons attribué à la maison Cavaillé-Coll et Cie l'orgue récemment et solennellement inauguré dans l'église Saint-Epire de Nancy. C'est avec un véritable empressement que nous rendons toujours à chacun la justice qui lui est due, et que nous constatons par conséquent que ce bel instrument si remarqué à l'exposition universelle de 1867 où il figurait dans la grande galerie circulaire dite des machines, et où les plus habiles artistes se faisaient entendre chaque jour, est sorti de la manufacture de la Société anonyme des grandes orgues, connue sous le nom de MM. Merklin, Schütze et Cie, à Bruxelles, et dont la succursale est à Paris, boulevard Montparnasse.

*** Nous disions dans notre dernière Chronique, à propos des concours d'orphéons, qu'il était peu conforme aux saines traditions d'imposer à titre d'épreuve décisive, et dans les divisions supérieures surtout, des chœurs composés par des directeurs de Sociétés alors que ceux-ci habitent la même région. Nous avons reçu à cet égard quelques observations justes, mais qui n'ont lieu de modifier notre dire vis-à-vis de ces auteurs, puisque non seulement ils ne sont pas constitués juges entre Sociétés à eux connues, mais encore qu'ils ne font partie d'aucun jury. Tant que l'exécution de ces chœurs n'est point jugée par un auteur ayant dans sa juridiction des Sociétés domiciliées dans la même localité que lui, à lui connues pour quelques-unes, et non pour quelques autres en concurrence directe, il n'y a rien d'anormal dans ce fait qu'un auteur de province puisse entendre sa composition : mais jamais, au grand jamais il ne devra faire partie du jury dans cette même division ou section de division, ni y avoir voix délibérative.

Ainsi, M. Alfred Dard, excellent artiste, professeur à Saint-Etienne, qui écrit d'aussi bonne musique qu'il fait preuve d'habileté en dirigeant une des plus belles Sociétés chorales de France, est auteur d'un chœur imposé au Concours de Clermont : mais il n'est point juge. Il a refusé soit de présider, soit de faire partie d'aucun jury, ce qui lui était pourtant très facultatif dans une division autre que celle où il figure comme auteur. On ne peut donc que l'en féliciter grandement.

Il serait fort à désirer que ceux qui recherchent ces minces avantages, et qui, bien que n'habitant pas Paris, peuvent être distingués par leur talent tout autant que des lauréats du prix de Rome, eussent à justifier d'une abnégation aussi délicate, aussi équitable, aussi digne de révéler la plus parfaite impartialité dans l'intérêt des concours et de leurs résultats les plus sérieux.

Le chœur de M. A. Dard, imposé en 2me division à Clermont, est une excellente composition. A Annecy, M. Laurent de Rillé n'a voulu fournir aussi un chœur imposé que dans la 2me division : et nous croyons, comme ils peuvent l'estimer eux-mêmes, qu'il y a plus d'honneur à apporter un bon chœur en 2me division qu'un morceau médiocre en division d'excellence ou supérieure, ainsi que cela s'est vu quelquefois de la part de certains prétendus amateurs d'orphéons.

E. REPOS,

Propriétaire-gérant responsable.

Roanne. — Imprimerie MARION et VIGNAL.

LE PLAIN-CHANT — DIXIÈME ANNÉE — N° 8. — AOUT 1869 — LA PAROISSE

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 73 francs au lieu de 108 *francs, pour les abonnés à la dixième année* 1869.

SOMMAIRE.

La Fête religieuse du 15 août.

L'Assomption est, de toutes les fêtes de la Vierge, celle que l'Eglise célèbre avec le plus de solennité : son nom sert à désigner l'enlèvement miraculeux de la Mère du Christ et son entrée triomphante dans le ciel.

La croyance unanime de l'Eglise catholique est que la sainte Vierge, après sa mort, est ressuscitée, et a été transportée corps et âme au séjour céleste. Cette croyance, ainsi que l'a établi le cardinal Baronius, est une tradition constante et perpétuelle admise dans l'Eglise d'Orient comme dans celle d'Occident. La plupart des Pères docteurs grecs et latins qui ont écrit depuis le IVe siècle, sont de ce sentiment. L'Eglise, il est vrai, n'a pas jugé à propos de prononcer sur ce point de façon à en faire un article de foi ; mais il serait téméraire d'assurer le contraire de ce qu'elle croit. C'est ce qu'a déclaré la Faculté de théologie de Paris, en 1697.

Les Grecs donnaient à cette fête le nom de *Koimésis* (sommeil) et plus souvent celui de *Métastasis*, qui signifie passage, émigration. Nous savons que cette fête était célébrée dans l'Eglise grecque dès le VIe siècle, sous l'empereur Justinien. En Occident, les preuves de sa célébration ne remontent pas aussi haut. Toutefois, il en est parlé dans les Capitulaires de Charlemagne, et dans les décrets du concile de Mayence, en 813. Au VIIe et au VIIIe siècle, elle se célébrait le 18 janvier. Sous Charlemagne, elle fut fixée au 15 août.

L'Octave de l'Assomption a été instituée par le Pape Léon IV, mort en 855 ; mais la vigile ne date que du XIe siècle.

En France, l'Assomption reçoit comme solennité un éclat plus particulier depuis que Louis XIII, en 1638, choisit ce jour pour mettre sa personne et son royaume sous la protection immédiate de la Mère de Dieu : c'est depuis lors que fut établie la procession dite du vœu de Louis XIII : un psaume tout spécial se chante solennellement sur le mode du *Domine, salvum*, que l'on doit à Lully (1).

(1) Nous estimons que M. de Voleine, le savant liturgiste, a commis une erreur, lorsqu'il a dit que l'abbé Santeuil, le célèbre hymnographe, avait composé le psaume *Exaudiat* pour la procession du vœu de Louis XIII. C'est une opinion accréditée que Santeuil n'a pas composé de psaumes, mais seulement des proses et des hymnes.

LE TE DEUM

QUEL EST SON VÉRITABLE AUTEUR ?

Trois opinions divergentes sont accréditées parmi les savants, à propos du véritable auteur du *Te Deum* de la liturgie ecclésiastique : ce sont celles

qui attribuent cette hymne d'abord à saint Ambroise, archevêque de Milan; puis à saint Hilaire, évêque de Poitiers; et en troisième lieu à saint Ambroise, conjointement avec saint Augustin. Dans une dissertation assez curieuse, insérée au tome II des *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, M. l'abbé Cousseau, évêque d'Angoulême, n'hésite pas à décerner à saint Hilaire l'honneur de cette grande inspiration. Cette question étant de nature à nous intéresser à double titre, soit parce qu'elle n'est pas sans importance dans l'histoire générale de la musique, soit parce que notre orgueil national doit se préoccuper de sa solution, nous présentons une analyse succincte du travail de Mgr Cousseau.

L'écrivain s'efforce de démontrer tout d'abord que l'hymne du *Te Deum* n'a pu être composée à la fois par saint Ambroise et saint Augustin. A l'en croire, l'unique témoignage sur lequel repose cette opinion consisterait dans une ancienne chronique que l'on fait remonter jusqu'à saint Dace, évêque de Milan, mort en 351, et suivant laquelle, aussitôt après le baptême de saint Augustin, Ambroise et lui, par une inspiration soudaine de l'Esprit-Saint, auraient entonné ce cantique, et l'auraient chanté, texte et musique, au grand étonnement de tout le peuple.

Sans trop s'attacher à faire ressortir ce qu'il peut y avoir d'invraisemblable à ce qu'une hymne, toute d'enthousiasme, d'un élan spontané, et dont le mouvement est évidemment d'un seul jet, soit le produit de deux conceptions différentes, l'auteur de la dissertation a recours à deux arguments principaux pour ébranler l'autorité de la prétendue chronique de saint Dace.

Il oppose en premier lieu le silence que gardent sur un fait aussi extraordinaire et le prêtre Paulin, historien si bien instruit de toutes les circonstances de la vie de saint Ambroise; et Possidius, disciple de saint Augustin, qui a écrit sa vie avec tant de soin et d'exactitude; et enfin saint Augustin lui-même qui, dans ses *Confessions*, raconte avec tant de simplicité et de candeur les moindres détails de sa conversion et de son baptême. Il est difficile de concevoir, en effet, que les nombreux écrivains du ve siècle qui se sont si complaisamment étendus sur le compte de ces deux illustres docteurs de l'Eglise, n'aient jamais fait la moindre allusion à un pareil événement qui eût été universellement connu s'il eût été vrai; et qu'il n'en ait été fait mention pour la première fois que dans une simple chronique du vi^e siècle. C'est là sans aucun doute, dit Mgr Cousseau, un terrible préjugé contre la vérité du récit attribué à saint Dace.

En second lieu, il conteste vivement l'authenticité de la même chronique: il affirme qu'elle est postérieure à saint Dace de plus de quatre cents ans; et démontre enfin qu'elle contient sur la conversion de saint Augustin des détails contredits par saint Augustin lui-même, et tout à fait indignes d'un homme grave, austère, tel que l'était saint Dace. C'est d'ailleurs ce qu'ont prouvé de la façon la plus péremptoire les PP. Ménard et Mabillon (1), suivis depuis lors dans leurs récits par tous les savants. Aussi les hommes instruits ont-ils fini par abandonner l'opinion que cette chronique sur la véritable origine du *Te Deum* avait pu être accréditée parmi les érudits.

On se demande ensuite si ce n'est pas à saint Ambroise seul qu'il convient d'attribuer l'invention du célèbre cantique: et d'abord, le nom d'*hymne ambrosien* qui lui a été donné par un grand nombre d'auteurs ne suffirait-il pas pour montrer qu'il est bien l'œuvre de l'évêque de Milan?

Mais, à ce propos, il importe d'observer que saint Benoît, dans sa *Règle*, appelle également *Ambrosiens (Ambrosiani)* tous les hymnes qu'il prescrit pour chaque heure de l'office divin. En outre, les plus habiles interprètes s'accordent tous à reconnaître qu'on désignait communément sous cette dénomination toutes les hymnes de la liturgie, soit parce qu'elles avaient été

(1) *Sacr.* , p. 400, et *Analecta*, t. I, p. 3.

composées à l'imitation de celles de saint Ambroise; soit parce que, plus que tout autre, ce docteur avait contribué à en répandre l'usage dans l'Église; soit enfin parce qu'elles faisaient partie du rite Ambrosien, de même qu'aujourd'hui nous comprenons sous la dénomination générale de *mélodies Grégoriennes* tout ce qui fait partie de l'ensemble du plain-chant.

Mais si saint Ambroise avait effectivement composé le *Te Deum*, pourrait-on concevoir que saint Augustin, qui cite si souvent et avec tant d'éloges les hymnes de cet éminent évêque, n'en eût jamais dit un seul mot, lui qui révérait saint Ambroise comme son maître et son père dans la foi, *in fide patrem*? Il y a plus encore, et les écrits de saint Augustin et de plusieurs autres auteurs fournissent un argument bien autrement concluant. En nous faisant connaître douze hymnes différentes qui sont certainement de saint Ambroise, ils nous offrent des points de comparaison du plus grand intérêt pour la solution de cette question.

Si l'on examine attentivement les éléments qui ont présidé à la formation de ce système de chant ecclésiastique connu dans l'histoire sous la dénomination de chant Ambrosien, on se convaincra facilement que le principal but de saint Ambroise fut d'assujétir le chant au rhythme poétique, et d'asservir la mélodie aux lois impérieuses du mètre. Or, ajoute Mgr Cousseau, les douze hymnes citées par saint Augustin comme par les autres autorités en histoire, sont toutes distribuées par strophes, en vers métriques d'une coupe et d'une forme régulières; rien n'y ressemble à la marche libre, à l'allure indépendante du *Te Deum* (1). Aussi le savant docteur Cellier, dans son histoire des *Auteurs ecclésiastiques*, affirme-t-il que ceux qui se piquent d'érudition et de saine critique ne songent plus à attribuer à saint Ambroise ce cantique solennel.

Maintenant, saint Hilaire, évêque de Poitiers, est-il le véritable auteur du *Te Deum?* Il est constant d'abord que saint Hilaire est auteur d'une liturgie qui a pris naissance dans la Gaule, et qu'il a composé des odes pour l'Eglise; ensuite, les témoignages que l'on cherche vainement en faveur des évêques de Milan et d'Hippone, à savoir l'assertion positive d'un auteur ancien, grave et instruit, on les trouve réunis pour saint Hilaire. Le principal est celui d'Abbon, abbé de Fleury, l'un des hommes qui brillèrent avec le plus d'éclat au milieu des ténèbres du xe siècle. Il désigne saint Hilaire comme l'auteur bien connu du majestueux cantique; il en parle comme d'une opinion constante, et qui n'admettait alors aucune discussion.

Si nous examinons en effet le cantique d'actions de grâces en le confrontant avec d'autres pièces dont saint Hilaire est l'auteur avéré, nous serons frappés de la ressemblance et de l'analogie qui existent entre ces diverses compositions. Ainsi que nous venons de le dire, les formes du *Te Deum* ne sont pas les formes régulières de la poésie latine; ce sont les allures plus hardies, plus dithyrambiques de la poésie hébraïque, de celle de David et d'Isaïe. Or, le chant de l'Eglise qui ressemble le plus au *Te Deum* par le ton, par le mouvement, et même par les idées, est le *Gloria in exclesis*. Eh bien, le *Gloria* est universellement attribué à saint Hilaire; et Alcuin, si versé dans l'étude des anciens rites, Rémy d'Auxerre, Hugues de Saint-Victor, et plusieurs autres, citent d'un commun accord l'évêque de Poitiers comme l'auteur, ou plutôt comme l'heureux continuateur du chant que les anges commencèrent en quelque sorte sur l'étable de Bethléem.

Notons, au surplus, qu'une analogie des plus frappantes se fait remarquer entre le *Te Deum*, et plusieurs passages du livre de *la Trinité*, de saint Hilaire, dans lequel on trouve les idées, et pour ainsi dire tout le plan de l'hymne. « De pareils rapports,

(1) « Ce sont des vers sans mètre, sans nombre et sans cadence: mais tout y respire un enthousiasme nourri au feu divin. » Ainsi s'exprime Feller, dans sa belle analyse esthétique du *Te Deum*.

s'écrie Mgr Cousseau, de telles idées si fortement empreintes de l'esprit du saint docteur, ont dû passer comme d'elles-mêmes dans une œuvre d'enthousiasme où l'âme ne fait que répandre ce dont elle est remplie. » Il faut faire remarquer, surtout, avec quelle force l'auteur insiste sur la divinité du Christ : on ne peut s'empêcher de reconnaître encore là un autre que saint Hilaire, dont tous les travaux et tous les écrits n'ont eu pour but que la défense de cette vérité fondamentale contre l'hérésie des Ariens.

Il serait trop long de citer les nombreux versets que l'auteur de la dissertation rapproche de divers autres passages du livre de la Trinité : on y retrouve le même fond d'idées, les mêmes expressions, et le cachet du même génie, avec cette seule différence que, dans le livre où le docteur discute, la pensée et le sentiment sont développés, tandis que dans le cantique ils sont jetés en traits rapides à travers une foule d'autres sentiments et d'autres pensées.

Enfin, il est essentiel de signaler dans cette hymne l'emploi constant des termes qui appartiennent particulièrement au langage de saint Hilaire, qui distinguent son style, ses formes de prédilection. Et c'est après cet examen que le savant auteur de la dissertation conclut qu'il y a plus de preuves qu'il n'en faut, pour assurer à l'évêque de Poitiers la gloire d'avoir composé le *Te Deum* de la liturgie gallicane.

Et c'est là un assez beau titre pour que nous prenions la peine de le revendiquer.

SAIN-D'AROD.

UNE MESSE EN PLAIN-CHANT

CE QU'ELLE DOIT ÊTRE. — ÉTUDE DU GENRE.

GLORIA IN EXCELSIS ET CREDO.

Nous avons conservé pour le prêtre les intonations du missel romain, de manière que le chant peut se continuer sans interruption. Il nous a toujours paru fort étrange pour ne pas dire davantage, de séparer l'intonation donnée par le prêtre d'avec le chant lui-même qui doit suivre pour former un sens complet. Et qui n'a entendu dans ce repos ridicule et inexcusable les *flons* ordinaires et déplacés des organistes, des fioritures sans fin, des non-sens en un mot qui viennent distraire la pensée et couper en deux sans miséricorde une phrase commencée.

Ce que nous avons voulu éviter avec soin et scrupule, ce sont les formes dramatiques pour interpréter un style aussi simple et aussi uniforme que celui du *Gloria* et du *Credo*. L'auteur des paroles, pour dire ces choses si sublimes, s'est servi de la plus grande simplicité de langage ; et comment comprendre qu'une musique, fidèle interprète de ces grandes pensées si simplement exprimées, puisse oublier son rôle et, par une grandeur factice, faire perdre à la prière ce cachet tout céleste qui en fait la noblesse et la sublimité ?

Il y a dans le *Gloria* comme dans le *Credo* un caractère général qu'il faut tâcher de saisir et d'exprimer. C'est pourquoi nous avons en plain-chant les XIV modes avec leurs affections particulières. Mais, ce qu'il faut éviter si l'on ne veut tomber dans l'exagération et le pédantisme, c'est d'attacher à chaque phrase une couleur que j'appellerai personnelle, et faire de l'ensemble du récit un véritable drame où viennent se dérouler l'un après l'autre, des sentiments disparates. Ce drame, chez quelques auteurs, a ses actes bien séparés ; la toile tombe, et les décors changent.

Qui n'a entendu dans le *Gloria* les différentes parties dûment scindées ? Faut-il aller loin pour trouver des collections de messes où le *Qui tollis* fait un acte entièrement distinct des autres ? où le *Quoniam* est comme le *Deus ex machinâ*, et la fin de la représentation ?

Et dans le Credo, l'*Incarnatus est*, le *Crucifixus*, le *Resurrexit* ne sont-ils pas chantés comme si l'on avait affaire aux péripéties d'une action inventée pour trouver dans la variation des sentiments, des émotions que le calme et la prière ne peuvent plus donner ?

Et sur quoi se base-t-on pour suivre en cela une routine condamnable ? Y a-t-il dans les paroles du texte sacré le moindre indice de ces grands contrastes et de ces pathétiques figures ? Peut-on trouver une narration plus calme et plus simple ? Un récit plus suivi, un accent plus égal, témoignage d'une âme plongée dans le repos de l'amour, et fixée dans la certitude de la Foi ?

Ne faut-il pas que la musique réponde aux mêmes qualités ? Sera-ce donc trop que de demander l'unité dans l'art comme une condition essentielle du beau ?........

Nous avons tâché de suivre le texte sacré et de le phraser de notre mieux, sans sortir cependant de la portée des modes. Il nous serait trop long d'expliquer ici pourquoi nous avons chanté le *Gloria* dans le XII[e] mode, et le *Credo* dans le IX[e].

Ceux qui voudront se donner la peine d'examiner notre composition, y verront qu'un des moyens d'amplification ou de mélodie est la gradation ascendante ou descendante, en appuyant, comme point de support, sur une des fortes notes du mode, et en parcourant les intervalles constituants de la quinte et de la quarte, en ornant chacune de leurs notes par degrés conjoints, d'après les règles du mode.

C'est une forme de mélodie que l'on trouvera dans les cantilènes de plain-chant. J'en ai fait une étude pour les lecteurs de la *Revue de Musique sacrée*, en 1861. Qu'il me soit permis d'y renvoyer pour plus de renseignements.

Sanctus.

On commence par la trilogie. J'ai cru qu'il était bon de faire renchérir en durée et en richesse d'expression, l'un des *Sanctus* sur l'autre. Le premier sert d'intonation ; il est tout simple. Le second est l'amplification du premier. Le troisième est le second renversé avec les ornements que comporte le VIIe mode. Les trois ne sortent pas de la quinte fondamentale. J'ai réservé la partie élevée du diapason pour le chant de triomphe : *Hosanna in excelsis*. Ce n'est plus ici comme dans le *Credo* un simple exposé, mais un cri de gloire ; et sans vouloir dramatiser une joie que l'Eglise exprime tout entière par le seul mot d'*Hosanna*, j'ai voulu marquer cependant la différence entre un récit que j'ai rendu par un plain-chant quasi-syllabique, comme dans le *Credo* et le *Gloria*, et un élan plus animé que j'ai voulu marquer dans le *Sanctus* et dans l'*Hosanna* par une mélodie plus nourrie et plus accentuée.

Agnus Dei.

C'est encore une prière trois fois répétée. On le sait ; il y a dans les prières liturgiques, un symbolisme bien facile à saisir. La sainte Trinité y est représentée à chaque page ; et le plain-chant, comme les autres arts chrétiens, ne pourrait-il pas de loin imiter ce symbolisme et l'exprimer à sa manière ? N'aurait-on pas jusqu'ici trop négligé ce qu'il me sera permis d'appeler l'esprit du plain-chant ?

J'ai tenté de suivre le sens de ces répétitions en donnant à l'intonation de chaque *Agnus Dei* une instance plus forte qui peut signifier l'ardeur croissante de la supplication. Le premier commence en *ut* avec la forme plagale du XIVe mode, le second commence en *mi*, et le troisième en *sol*. Comme forme correspondante, j'en ai agi de même avec la fin de la prière, le *miserere* et le *dona nobis*, qui vont en renfonçant la mélodie......

Je m'épargne bien des considérations ; car ma lettre est déjà trop longue et je dois voler le temps pour l'écrire.

D'ailleurs, je crois en avoir dit assez pour faire comprendre dans quelle intention j'ai composé cette messe que je livre à la publicité, et que je voudrais voir aussi livrée à la critique.

J'ai dit dans cette lettre, ce que devrait être, à mon sens, une messe en plain-chant. J'ai donné par écrit les réflexions abrégées que je m'étais faites avant de me mettre à l'œuvre.

Je reconnais dans mon travail bien des défauts et des incorrections. Poser des conditions artistiques n'est pas acte de grand mérite, mais les réaliser, c'est autre chose. Et si j'ai poussé la témérité jusqu'à l'essayer publiquement, c'est pour encourager des artistes moins incapables à venger le plain-chant des accrocs que je lui aurais fait subir, par des compositions plus dignes de devenir l'expression de la prière publique, et répondant mieux aux exigences d'une tonalité malheureusement méconnue et indignement calomniée.

Louis-Marie Goormachtigh,

Maëstro de plain-chant et membre de l'Académie pontificale de Sainte-Cécile à Rome.

Collége de Courtrai.

CHRONIQUE

*** Sur la foi d'un correspondant italien, plusieurs journaux avaient annoncé que près de trois cents évêques s'étaient excusés auprès du Souverain-Pontife de ne pouvoir se rendre au Concile. Le fait est inexact : une vingtaine de prélats seulement ont prié le Saint-Père de vouloir bien les dispenser de faire le voyage de Rome, soit à cause de leur âge ou de leurs infirmités, soit à cause de la situation particulière de leur diocèse.

*** Deux ou trois grandes paroisses de Paris ont jugé à propos de donner, cette année, plus d'éclat que de coutume à la messe du 15 août : ce sont celles de Saint-Eustache, où M. Huraud a fait chanter le *Te Deum* avec accompagnement de harpes, et la musique militaire du 3e régiment des voltigeurs de la garde, sous la direction de son chef, M. Martin. M. Huraud s'était chargé de la direction du chœur, qui avait été renforcé pour la circonstance ; celle de la Madeleine, où M. Dubois, maître de chapelle et ancien prix de Rome, avait également augmenté les ressources vocales ordinaires ; et celle de Saint-Séverin, où M. Henri Covin, maître de chapelle et organiste accompagnateur, a fait chanter une messe de sa composition.

*** La cantate exécutée à l'Opéra pour le spectacle gratuit diurne était de M. Albéric Second pour les paroles, et de M.

Nibelle pour la musique : elle était intitulée : *Le Centenaire*, et a précédé la représentation des *Huguenots*.

⁂ Le dimanche 8 août, a eu lieu à Charenton le concours annuel des classes de chant des écoles primaires et des Sociétés d'orphéons et de fanfares de l'arrondissement de Sceaux. La cérémonie, présidée par M. le baron de Sainte-Suzanne, sous-préfet, a été précédée d'une messe en musique, parfaitement exécutée par 300 enfants des écoles, sous la direction de M. Foulon, membre de la commission. Ensuite on a procédé aux concours de lecture à vue et d'exécution qui ont donné les résultats les plus satisfaisants. A l'issue de la distribution des prix, M. le sous-préfet a remis, au nom de S. Exc. M. le ministre de l'instruction publique, les palmes d'officier d'Académie à M. Léo Delibes, pour ses travaux spéciaux comme membre de la commission du chant et comme compositeur de chœurs.

⁂ Le séjour de S. M. l'Impératrice et du Prince impérial à Lyon a retenu dans cette cité la plupart des sociétés chorales et instrumentales qui devaient se rendre au concours musical d'Annecy (Savoie), dont les proportions ont été, paraît-il, assez amoindries par suite de cette circonstance. Les sociétés lyonnaises, en effet, qui devaient former le noyau principal de ce concours, ont préféré rester pour se réunir et donner, soit toutes ensemble, soit séparément, une sérénade dans la cour de l'Hôtel-de-Ville, sous les fenêtres des appartements réservés aux augustes visiteurs. Ces sociétés vont se dédommager, en fait de concours, à celui de Clermont-Ferrand, qui sera magnifique, tant par le choix des sociétés qui doivent s'y rendre de tous les points, que par celui des jurés, tous connus, venus, pour la plupart, de Paris, et parmi lesquels nous avons remarqué les noms de Messieurs Bazin, Laurent de Rillé, Delibes, Marmontel, Gevaërt, de Lajarte, George Hainl, Paulus, Thibaut, Léon Magnier, etc. Nous publierons, dans notre prochaine livraison, un compte-rendu spécial de ce beau concours; mais, en attendant, nous devons dire que si, depuis quelques années, l'institution orphéonique a réalisé en France certains progrès, il lui en reste pourtant encore à faire, et d'assez importants.

Il faut bien espérer qu'un jour viendra où des solennités telles que celles de Strasbourg, Bordeaux, Caen, Toulouse, Limoges, seront complètes au point de vue de la lutte vraiment artistique, avec une épreuve décisive, où l'improvisation, la lecture d'exercices qui ne seront plus enfantins, prouveront victorieusement que la musique est étudiée partout en France avec la supériorité qui n'est encore que le fait de l'enseignement des écoles gouvernementales.

⁂ On nous écrit de Roubaix :

« L'inauguration du grand orgue de l'église Saint-Martin, depuis si longtemps désiré, a eu lieu le 2 septembre. Bon nombre de personnes du dehors ont voulu se joindre aux habitants et prendre part à cette fête.

» M. le doyen, dont le zèle pour tout ce qui touche au culte est bien connu, ainsi que MM. les membres du conseil de fabrique, avaient nommé une commission chargée d'examiner et de recevoir le magnifique instrument. Cette commission, composée en partie d'artistes de différents pays, a tenu sa séance mercredi sous la présidence de M. Danel, vice-président du Conservatoire impérial de Lille. La rédaction du rapport a été confiée à M. l'abbé C. Geispitz, maître de chœur à l'église collégiale de Saint-Quentin. M. l'abbé Geispitz a fait preuve, dans l'exposé de son travail, de grandes connaissances techniques. Le rapport, lu et approuvé par MM les membres de la commission et en présence de bon nombre d'ecclésiastiques, a constaté, dans les termes les plus explicites, l'excellence de l'exécution matérielle et artistique du nouvel orgue. La société Merklin-Schutze a répondu pleinement à l'entière confiance qui lui avait été à juste titre accordée.

» Jeudi, pendant la messe, deux artistes distingués, MM. Alp. Mailly, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles, et Alex. Guilmant, organiste à l'église Saint-Nicolas de Boulogne-sur-Mer, ont su, avec le talent supérieur qu'on leur connaît, faire apprécier les puissantes harmonies de l'instrument, et la majesté imposante de ses sons.

» Au moment de l'offertoire, M. l'abbé Deroubaix, aumônier des Dames-de-Saint-Maur à Lille, est monté en chaire, et a fait ressortir toute l'importance de la mission de l'orgue dans l'Eglise catholique. Instrument divin, l'orgue ajoute à la solennité des principales époques de la vie chrétienne. Puissent MM les organistes comprendre toujours cette mission qui

leur est confiée ! Apôtres du beau et du vrai, puissent-ils toujours faire naître et développer dans les cœurs des fidèles qui les entendent, les sentiments de la véritable piété !

» La Société chorale de Saint-Martin a exécuté plusieurs morceaux ; sous une direction aussi habile que celle de M. Duprez, maître de chapelle et organiste de la paroisse, le succès était assuré.

» En présence des conclusions du rapport dont nous avons parlé plus haut, conclusions pleinement confirmées par les impressions de tous les assistants, la paroisse de Saint-Martin doit certainement se féliciter, sous tous les rapports, des généreux sacrifices qu'elle s'est imposés pour l'acquisition du nouvel orgue. »

⁂ Nous reproduisons la lettre suivante, adressée au *Salut public* de Lyon, à propos du beau concours de Clermont que nous annoncions plus haut, en nous proposant d'en rendre compte ultérieurement dans la livraison de septembre. C'est avec plaisir que nous profitons de l'espace qui nous reste pour parler de cette grande fête musicale qui avait attiré dans la capitale de l'Auvergne un si grand nombre d'étrangers.

Mon cher confrère,

Permettez à un revenant de l'Auvergne, qui a vu de ses yeux, après avoir reçu cinq dépêches risquées, de rétablir la vérité à propos du brillant concours de Clermont. Brillant est le mot, bien plus exactement que tant d'autres qualificatifs que l'on applique à ces fêtes musicales populaires si souvent appelées, ici, journée des bousculades, là tohu-bohu de Fouilly-les-Oies, ailleurs la *bourdifaille*, et autres termes plus ou moins pittoresques, mais où l'art populaire que l'on invoque avec tant de solennité n'a trop souvent que bien peu à récolter. Ici, — à Clermont, je veux dire, — a eu lieu un concours de quatre-vingts sociétés soit vocales, soit instrumentales, et le chiffre est vraiment plus que suffisant. Aussi ce tournoi, dans lequel n'ont été interprétées que des compositions signées de noms véritablement notoires, passera-t-il pour l'un des plus sérieux, des plus utiles, des plus profitables à l'art populaire et aux sociétés qui le cultivent.

La grande et belle société orphéonique trois fois victorieuse à Clermont est la Chorale forézienne, dirigée par M. Dard. Au concours de lecture à première vue, à l'épreuve dite d'exécution, à la division d'excellence, partout elle l'a emporté sur des rivaux aussi nombreux qu'aguerris. A côté de ce magnifique choral se sont particulièrement distingués l'Orphéon de Moulins, le Choral de Guéret, la Chorale de Lyon-Vaise (directeur M. Georges), l'Union lyrique de Lyon (directeur M. Berney), l'Alliance chorale de Lyon-Croix-Rousse (directeur M. Moley), et la chorale de Rillieu (Ain), dirigée par le même chef, et qui pour la première fois a obtenu un premier prix.

Dans la partie instrumentale, les Enfants de la Loire ont eu à lutter contre la Société philharmonique de Vienne (directeur M. Girerd), qui a vaincu ses fameux concurrents dans le concours de lecture à vue, que présidait si dignement M. Paulus : toutefois, le jury a voulu accorder un 2me prix, à titre d'encouragement, à la société rivale, les *Enfants de la Loire*, de Saint-Etienne, dirigée par M. Couraly. J'ajoute que la belle fanfare de Roanne s'est distinguée d'une manière remarquable dans la division suivante.

Je dois vous dire, mon cher confrère, que j'ai lu toutes les dépêches des journaux de la Loire, de Saône-et-Loire, du Rhône et de l'Isère, et c'est parce que j'ai reconnu que chaque expéditeur desdites dépêches avait traduit les résultats d'une façon, sinon insidieuse, du moins évasive, que j'ai cru devoir vous adresser sous ce pli la rectification des faits dans leur plus parfaite exactitude.

Nous devons ajouter à cette lettre, qu'à Clermont, les jurys étaient excellemment choisis ; que l'immixtion d'amateurs plus ou moins subalternes n'a pas pu y donner lieu à des protestations assez légitimes, comme à Annecy, où, par suite d'un vice d'organisation des plus regrettables, un artiste aussi notable que Laurent de Rillé a été obligé de protester contre le mépris de toute convenance hiérarchique commis à son détriment par une commission d'organisation, au profit de M. J. Monestier, négociant à Lyon. C'est dire qu'à Clermont, les vaincus comme les vainqueurs ont respecté leurs juges, et n'ont pas eu à organiser de charivari sous les fenêtres de ces derniers, comme on l'a fait dans la Savoie, à l'intention de l'un d'eux que nous venons de désigner, ainsi que le constate la *Gazette musicale* dans son numéro du 29 août.

Enfin il résulte, à propos du concours d'Annecy, que le procès-verbal de la division d'excellence n'a pas été signé par M. Laurent de Rillé, ce qui a vivement contrarié tous les membres de la grande association chorale du Rhône, et ce qui détermine en ce moment, de leur part, une protestation tendant à ce que les commissions de cette région orphéonique aient à organiser autrement leurs jurys dans les concours ultérieurs.

*** A l'occasion de la visite que S. M. l'Impératrice et S. A. le Prince impérial ont faite, le 3 septembre, dans la capitale de la Savoie, et notamment à l'église métropolitaine, la maîtrise, dont nous avons parlé déjà en diverses circonstances, a chanté avec beaucoup de splendeur, sous la direction de M. l'abbé Bryon, maître de chapelle, le *Domine, salvum.* On assure qu'au souper qui a eu lieu à la préfecture, le jeune prince a déclaré n'avoir jamais entendu un plus bel orgue que celui de la cathédrale de Chambéry. Nous avons eu l'occasion de dire, l'année dernière, que ce vaste et magnifique instrument avait été l'objet de plusieurs additions et perfectionnements récents dus à l'habileté de M. Auguste Zeiger neveu. Nous nous plaisons à le rappeler ici, en attendant que nous puissions publier un historique détaillé de cette maîtrise, de sa fondation, de son organisation et de ses ressources.

*** La ville de Vienne (Isère) prépare pour le mois d'octobre prochain une belle et touchante cérémonie, en l'honneur de l'inauguration du monument à la mémoire de F. Ponsard, l'illustre poète. L'Académie française sera représentée à cette fête viennoise par une députation de plusieurs de ses membres, à la tête desquels on cite MM. Emile Augier, Camille Doucet, Victor de Laprade, etc. S. A. le prince Napoléon, président de la commission instituée pour la statue à ériger à Ponsard dans sa ville natale, a promis de présider à cette cérémonie, dans laquelle des discours seront prononcés, et où sera chantée une ode dont la musique a été composée expressément par M. Sain-d'Arod, compatriote et ami personnel de Ponsard, et qui, à Paris, avait déjà présidé à ses obsèques religieuses, en conduisant dans l'église de Passy le chœur de Saint-Sulpice, où il remplissait alors, comme on le sait, les fonctions de maître de chapelle. Les orphéons de la localité seront accompagnés par la musique de la Société philharmonique de Vienne, dont l'admirable ensemble compte peu de rivales, même dans les plus grandes villes.

On annonce également M. Jules Janin, ami particulier du poète, qui fut son hôte pendant la dernière année de sa vie, ainsi que plusieurs représentants notables de la presse parisienne.

*** D'assez nombreuses sociétés lyonnaises, tant vocales qu'instrumentales, ont pris part au concours musical de Beaune; nous nous faisons un plaisir de signaler l'excellent choral la *Lyre lyonnaise*, dirigé par M. Chapolard, comme s'y étant distingué de la façon la plus remarquable, et qui a obtenu un premier prix, consistant en une médaille d'or, accordée par S. M. l'Impératrice. Il en a été de même pour l'excellente *Fanfare gauloise*, dirigée par M. Joly, et qui vient d'être admise à se faire entendre au Palais du Commerce, à propos de la visite de S. A. le Prince impérial.

*** Parmi les nombreuses décorations accordées, à l'occasion de la fête du 15 août, aux auteurs dramatiques, artistes, gens de lettres, etc., nous remarquons les noms de MM. E. Boulanger et Vervoitte, au titre de compositeurs, l'un de musique dramatique, l'autre de musique religieuse; et ceux de MM. Meignin et Mériel, directeurs des conservatoires de musique de Lille et de Toulouse. Un décret en date du 3 août avait préalablement honoré de la même distinction M. Levasseur, ancien artiste de l'Opéra, depuis près de 30 ans professeur de déclamation lyrique au Conservatoire impérial.

Pour toutes les nouvelles :

Le Gérant, E. Repos.



Roanne. — Imprimerie Marion et Vignal, rue impériale, 70.

LE PLAIN-CHANT | DIXIÈME ANNÉE
N° 9. — SEPTEMBRE 1869 | LA PAROISSE

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 73 francs au lieu de 108 *francs, pour les abonnés à la dixième année* 1869.

SOMMAIRE.

Peu de temps avant sa mort, notre savant maître François Halévy, ayant eu à prendre la parole à l'Institut de France, dans la séance annuelle des cinq Académies, esquissa la biographie d'un des plus célèbres artistes de l'Allemagne. L'intérêt qu'elle excita fut si grand, que l'Institut fit publier cette notice dans un opuscule spécial, afin que les artistes et amateurs qui n'avaient pas eu la bonne fortune de l'entendre lire, pussent avoir du moins celle d'en profiter. C'est dans ce même but que nous détachons de cette étude si remarquable, et déjà si difficile à trouver, les pages suivantes, où nos lecteurs pourront admirer une réunion vraiment rare des qualités les plus élevées et à la fois les plus fines de la pensée et du style.

LES ORGANISTES CÉLÈBRES

FROHBERGER.

« L'Allemagne s'enorgueillit à juste titre de ses trois plus célèbres organistes : Bach, Frohberger et Hœndel. Le nom de Bach est européen ; et celui de Hœndel, presque aussi connu, semble avoir étouffé la renommée de Frohberger, qui ne vit plus que dans le souvenir des musiciens lettrés, et instruits.

» Frohberger semble avoir été le précurseur de Hœndel : comme lui, il voyage en Allemagne, en Italie, en Angleterre, lui préparant, pour ainsi dire, la route qu'il doit tenir ; comme lui aussi, dès ses premières années, des progrès rapides et des talents précoces lui méritent l'appui de protecteurs dévoués ; là, toutefois, doit se borner le parallèle. Frohberger fut un profond organiste ; mais ses études, comme ses succès, s'arrêtent sur son clavier. Hœndel fut un grand compositeur.

» Il faut dire cependant que, dans Hœndel compositeur, on retrouve l'organiste ; c'est l'orgue avec ses jeux puissants, avec sa sonorité majestueuse, qui a fait le style de Hœndel.

» L'orgue exige des études sérieuses ; il faut que l'organiste possède tous les secrets de la composition, qu'il ait l'imagination riche, facile, abondante ; ses doigts, animés d'une force toute virile, doivent être cependant aussi souples et légers. L'artiste aux prises avec l'orgue est un athlète. Ne croyez pas que l'instrument livre sans résistance les secrets de son harmonie ; il faut lui arracher les

trésors qu'il recèle. Mais lorsqu'on l'a dompté, il paie avec usure l'effort qu'il a coûté ; il excite, il enivre celui qui a su le maîtriser, et, comme un coursier généreux, il semble donner une ardeur nouvelle à la main intelligente qui l'enchaîne et le dirige.

» Voyez cet orgue silencieux, ces touches muettes ; l'air captif repose dans le vaste récipient. Qu'une main savante et habile vienne presser le clavier et ouvrir les chemins au souffle vivifiant, l'harmonie éclate et se fait jour : un brillant édifice s'élève. Des voix graves et profondes soutiennent sur leur large base les sons les plus élevés de l'échelle musicale. D'autres sons viennent remplir le vide et servent de liens à ces voix que sépare un espace immense. Les touches agiles se meuvent avec rapidité ; l'air, docile et prompt comme la pensée court dans tous les conduits, et s'enfuit en vaste sonorité ; les accords se succèdent comme le flot succède au flot ; l'église est pleine d'harmonies immenses. De même qu'au milieu d'une nuit profonde on voit les étoiles remplir l'immensité des cieux, de même on croit voir les sons qui s'échappent de toutes parts, devenus visibles, scintiller au sommet des voûtes et briller entre les arceaux. La foule, debout dans les vastes nefs, s'agite au contact de ces sonorités si pénétrantes, tandis que l'organiste, ému de ses propres inspirations, frémit lui-même sous l'étreinte puissante de l'harmonie qu'il sent naître sous ses doigts.

» Nous savons bien l'harmonie, de nos jours ; mais ces compositeurs morts depuis plus d'un siècle la savaient aussi bien que nous. Nos facteurs d'orgue sont habiles, mais leurs constructeurs, qui n'avaient pas nos découvertes, étaient habiles aussi. Les orgues étaient excellentes, les maîtres étaient savants ; des enfants, bien doués d'ailleurs, nés dans un pays où la musique est pour ainsi dire dans le sang, mis dès leurs premières années en présence de ces beaux instruments, devenaient bientôt de profonds harmonistes, et la musique qu'ils produisaient plus tard était grave, sérieuse et forte. L'orgue, d'ailleurs, est lui-même un maître sévère ; la faute est éclatante, et retombe de tout son poids sur celui qui l'a commise ; une fausse note est un châtiment. Ces compositeurs étaient donc des musiciens robustes ; ils avaient sucé le lait d'une nourrice vigoureuse. On les élevait au son de l'orgue ; leurs successeurs ont pu avoir, depuis, plus de grâce et moins de force, plus d'esprit et moins d'énergie ; on les avait élevés au piano.

» Jean-Jacques Frohberger, né à Halle, dans le royaume de Saxe, en 1637, était un des disciples de cette forte école. Son père était chantre à l'église Saint-Maurice, et dirigea seul son éducation musicale : il lui enseigna à la fois le chant, le clavecin et l'orgue. L'ambassadeur de Suède à Vienne, passant à Halle, entendit un jour le jeune artiste : frappé de la beauté de sa voix, de l'expression de son chant, de son talent précoce sur les deux instruments, il lui proposa de l'emmener à Vienne, et de le présenter à l'empereur Ferdinand III. Le père et le fils acceptèrent avec joie cette proposition.

» Arrivé à Vienne, l'ambassadeur, comme il l'avait promis, présenta à l'empereur le jeune Saxon, qui n'avait pas encore quinze ans. L'empereur le trouva digne de sa protection, et voulut qu'il complétât brillamment une éducation si bien commencée.

» Il y avait alors à Rome un maître d'une haute renommée, Jérôme Frescobaldi. Ce maître, le plus illustre de son temps, était attaché à l'église la plus célèbre de la chrétienté ; il était organiste de Saint-Pierre. Le jour de son installation, plus de trente mille auditeurs, accourus de tous les points de l'Italie, étaient venus remplir la vaste église. C'est à ce maître fameux que Ferdinand III voulut confier son jeune protégé, qui partit sur-le-champ pour Rome, pensionné par l'empereur.

» Après trois ans de sérieuses et patientes leçons, Frescobaldi n'eut plus rien à enseigner à son disciple : « Allez, lui dit-il, retournez à Vienne, rapportez à votre patrie le fruit de vos études. » Frohberger quitta Rome en 1655, traversa la France, s'arrêta quelque temps à Paris, puis à Dresde, et arriva enfin à Vienne, auprès de l'empereur, riche d'un talent désormais accompli.

» Son voyage ne lui avait pas été inutile. A Dresde, l'électeur l'avait entendu et applaudi. A Paris, il avait vu les musiciens les plus en renom ; il avait même appliqué au clavecin des ornements nouveaux qu'un fameux joueur de luth, Denis Gautier, surnommé Denis l'Ancien ou Gautier le Vieux, avait mis à la mode. Quelle gloire pour le luth et pour Denis l'Ancien !

» Paris, à cette époque, n'avait pas de théâtre lyrique. Les chanteurs italiens que Mazarin avait fait venir en 1647 pour

chanter les *Amours d'Hercule*, de Cavalli (1), n'avaient pas eu beaucoup de succès, et étaient partis depuis longtemps. Lully n'avait pas encore obtenu de Louis XIV le privilége de l'opéra ; on s'occupait cependant beaucoup de musique, on jouait du luth et du théorbe. Chambonnière et Louis Couperain tenaient le sceptre du clavecin. Boesset, Cambert, Martin, l'ordigal, composaient de petites cantates qui faisaient fortune dans les salons. Michel Lambert surtout brillait au premier rang.

« Dans ce temps-là, dit un écrivain » contemporain, le sieur Lambert, maître » de la musique du roi, et très-excellent » musicien, perfectionna la manière de » bien chanter, soit pour la finesse et la » délicatesse des ports de voix, des pas- » sages, des diminutions, des tremble- » ments, des tenues, des mouvements » et de tous les ornements du chant qui » peuvent flatter le plus agréablement » l'oreille, avec une méthode admirable » et au-dessus de tout ce que les règles » ordinaires de la musique avaient pu » trouver jusqu'à ce temps-là en France ; » c'est aussi ce qui a fait naître un goût » si général pour la musique, qu'on la » montre aujourd'hui à la jeunesse aussi » communément que l'arithmétique. »

» Le violon comptait aussi des maîtres inconnus aujourd'hui ; on parlait beaucoup de Boccan, dont la véhémence entraînait ; Lazarin charmait par sa grâce ; l'archet délicat de Foucard faisait pleurer.

Il existait alors en France une royauté fort bénigne, fort innocente, dont le roi de France lui-même conférait les priviléges, sans craindre les empiètements de cette souveraineté qu'il créait, et dont la puissance était sans limites comme sans contrôle. Cette souveraineté était toute musicale, et celui qui l'exerçait prenait le titre de *Roi des Violons*.

» Ce roi despotique, dont le sceptre était un archet, régnait, gouvernait et jouait du violon assez mal probablement. Il devait, disaient ses lettres patentes, parcourir la France pour établir des corps de violon dans toutes les provinces du royaume, et donnait des lettres de maîtrise moyennant dix livres. Ainsi, pour la somme de dix livres, on était déclaré violoniste patenté. Il paraît que le nombre des amateurs était grand, et que les pistoles pleuvant dans l'escarcelle du Roi des violons, lui faisaient un petit budget assez rond.

» L'histoire n'a pas conservé le souvenir des hauts-faits de ces rois, mais elle a sauvé de l'oubli le nom de quelques-uns.

» Lorsque Frohberger vint en France, le roi des violons se nommait Dumanoir Ier ; il avait succédé à Constantin : Dumanoir II succéda paisiblement à son père ; mais bientôt fatigué des soucis de la royauté, il fit comme Sylla, il abdiqua, par un acte en bonne forme, passé par-devant notaire, le 1er décembre 1695. Ainsi finit cette étrange royauté qui avait duré plus de trois siècles.

» Le seul roi des violons dont le peuple ait gardé la mémoire fut Lully, quoiqu'il n'ait pas porté ce nom pompeux. Mais chargé à dix-neuf ans de conduire et de dresser la petite bande de vingt-quatre violons de Louis XIV, il devint le véritable roi des violons. Il mit la plus grande ardeur à faire l'éducation de ces jeunes artistes qu'il appelait ses enfants. Aussi, il ne craignait pas, s'il fallait faire un exemple, de briser un violon sur la tête d'un de ces fils bien-aimés. Sous l'influence de ce régime paternel, l'école prospéra.

» L'art du violon était d'ailleurs dans son enfance. Les sons élevés qui n'apparaissaient alors que comme des terres inconnues, ont inspiré encore longtemps après cette époque une véritable terreur à nos anciens directeurs d'orchestres. De vieux amateurs se rappellent encore le temps où les musiciens frémissaient lorsqu'ils découvraient dans la partition un *ut* sur la chanterelle. *Gare l'ut !* disait à voix basse le chef d'orchestre effrayé, et ce cri de sinistre augure circulait dans les rangs comme un *sauve qui peut*. Aujourd'hui, nos habiles artistes, comme des aéronautes intrépides, s'élèvent dans une atmosphère immense qu'ils ont eux-mêmes créée, et dont nos aïeux ne soupçonnaient pas même l'existence.

» Revenons à Frohberger, que nous avons laissé à dix-huit ans à Vienne, déjà célèbre, et placé au premier rang, aimé de l'empereur qui le traitait avec une grande bonté, et l'avait nommé organiste de la cour.

» Frohberger aurait pu laisser sa vie s'écouler dans cette douce quiétude, qui lui donnait à la fois et le loisir et les honneurs qu'un artiste peut ambitionner. J'entends par loisir le temps de l'étude, le temps de ce travail heureux que nulle pré-

(1) Ercole amante.

occupation ne vient troubler, de ce travail qui amène la joie et porte avec lui sa récompense, quand même l'espoir du succès ne viendrait pas en soutenir l'essor et en ranimer l'ardeur.

» Quelques années de ce bonheur tranquille suffirent à fatiguer Frohberger ; il se décida à quitter Vienne. Il voulut étendre sa réputation, apporter à des pays nouveaux son talent et sa jeune renommée. D'ailleurs, quand il prit ce parti, l'empereur Ferdinand, ce protecteur généreux auquel il devait son talent et sa fortune, n'existait plus : il était mort en 1657, et Léopold lui avait succédé.

» Au milieu des inquiétudes d'un règne agité et malheureux, Ferdinand III avait toujours conservé un véritable attachement pour la musique, qu'il cultivait avec succès. Il avait composé plusieurs morceaux, dont quelques-uns furent publiés de son vivant sous le titre de *Musica cæsarea* ; il donna jusqu'à la fin de ses jours des preuves de son amour pour la musique. Lorsqu'il sentit que sa dernière heure était venue, il fit appeler autour de lui les musiciens de sa chapelle ; resté seul avec eux, il voulut qu'on exécutât les morceaux qu'il aimait le mieux : c'étaient des mélodies douces et tristes. Sa vie s'éteignit pendant ce concert suprême, et lorsque le dernier morceau fut achevé, l'empereur n'existait plus.

« Frohberger quitta Vienne en 1662. Muni d'un congé de l'empereur Léopold, qui lui continuait l'appui que lui avait donné son père, il réunit le fruit de ses économies de sept années, les convertit en ducats d'or, et partit pour l'Angleterre en passant par la France. Il avait vingt-cinq ans : il était dans tout l'éclat de sa réputation ; il partit plein d'espoir, plein du désir de voir le monde, et aussi heureux cette fois de quitter Vienne qu'il l'avait été d'y entrer dix ans auparavant avec l'ambassadeur de Suède.

» Son désir de courir les aventures ne fut que trop tôt exaucé. Les longues guerres qui avaient désolé l'Allemagne avaient laissé sur les frontières beaucoup de héros sans occupation. Attaqué, pillé par des bandits, dépouillé même de ses vêtements, il apprit à ses dépens qu'il n'était pas prudent de voyager avec des ducats d'or dans ses poches. Son courage cependant ne l'abandonna pas. Quelques écus avaient échappé à la clairvoyance des brigands. Il acheta dans la ville la plus voisine un habit de matelot, y cacha ce qui lui restait d'argent, et résolut de continuer avec ces faibles ressources ce triste voyage entrepris avec tant de joie ; Il lui tardait, d'ailleurs, de se voir à Londres, où il pourrait bientôt se faire connaître et conquérir une fortune nouvelle. Il arrive au bord de la mer, une barque de pêcheurs allait faire voile pour l'Angleterre : il demande à se joindre à ces braves gens ; il est jeune et robuste, son offre est accueillie ; on l'embarque, et le voilà pêcheur.

» Mais la mer ne lui fut pas plus propice que la terre ne lui avait été favorable. Près du terme de son voyage, en vue de ce pays qu'il appelait de tous ses vœux, une violente tempête s'élève et jette à la côte la frêle embarcation qui va se briser sur des rochers. Frohberger n'hésite pas ; il se précipite dans les flots, lutte contre la vague et touche enfin la terre, cette terre désirée où il vient chercher la fortune et la gloire !

» Mais dans quel état, et sous quels tristes auspices ! Dans sa lutte désespérée avec la mer furieuse, ses dernières pièces d'or ont disparu ; il est seul, sur une terre étrangère, dénué de toute ressource ; il ne lui reste plus qu'un seul moyen d'arriver à Londres, c'est de se confier à la charité publique et de demander l'aumône. Il eut ce courage, et tendant la main, il se dirigea vers cette ville immense, où il arriva enfin un soir, à la nuit tombante, couvert de lambeaux, succombant à la fatigue !

» Il errait dans la ville, cherchant un abri pour y passer la nuit, lorsqu'il entend au loin les sons majestueux d'un orgue. A cette voix, il s'arrête ; ses yeux s'emplissent de larmes, des sanglots s'échappent de sa poitrine. Il lui semble qu'il n'est plus seul au monde. La foule qui se presse dans cette rue qu'il voit pour la première fois ne lui est plus étrangère ! Ces hommes qui passent près de lui ne lui sont plus inconnus ; ce sont des amis, des frères : ils vont tous lui serrer la main ! Il marche avec joie, et comme un homme en délire, vers cette harmonie si chère, vers ces accords qui maintenant vibrent tout près de lui ; épuisé, haletant, il arrive devant Westminster, d'où sortait la grande voix qui l'appelait pour le consoler, et se précipite dans le temple.

» A peine a-t-il pénétré dans l'enceinte, que les derniers sons de l'orgue expirent ; l'office du soir venait de finir, et la foule recueillie quittait le temple. Frohberger se prosterne sur la pierre, il prie ce Dieu qui l'a sauvé des flots, et confie à sa miséricorde le soin d'adoucir sa misère.

Pendant son ardente prière, il ne s'était pas aperçu qu'il était resté seul dans l'église, que déjà les lumières étaient éteintes et les portes fermées.

» Il priait encore lorsqu'un vieillard, d'une taille élevée et que l'âge n'avait pas courbé, précédé par un serviteur qui tenait une lampe, descendit de la tribune de l'orgue. Ce vieillard vit Frohberger agenouillé et alla à lui : — Sortez, lui dit-il ; nul ne peut rester ici après l'office ; retirez-vous. — Frohberger se leva lentement, et se dirigea vers la porte que lui indiquait du doigt le sévère vieillard. Un rayon de la lampe que portait le serviteur, perçant les ténèbres qui déjà remplissaient l'église, éclaira en ce moment la pâle figure du pauvre étranger. Le vieillard vit sa détresse et en parut frappé. — D'où venez-vous? lui dit-il d'une voix moins dure ; vous paraissez souffrant et malheureux : — Oui, répondit Frohberger ; des brigands m'ont dépouillé, un naufrage a amené ma ruine, je suis sans ressources. — Le vieillard semblait incrédule ; il réfléchit un moment : — Je veux bien vous croire, et j'ai pitié de vous; d'ailleurs, continua-t-il, par un hasard heureux pour vous, je puis vous être utile : je suis organiste du roi et de cette abbaye, mon souffleur d'orgue m'a quitté hier, voulez-vous le remplacer?

» A cette proposition étrange, et dont seul il pouvait comprendre l'étrangeté, Frohberger tressaillit de la tête aux pieds.

» Tout le monde sait quelles sont les fonctions d'un souffleur d'orgue. Il faut, à force de bras, agiter les énormes soufflets qui nourrissent d'air les larges poumons de l'instrument; il faut agir sans relâche. Si le souffleur s'arrête, si le vent vient à manquer, plus d'accords, plus d'harmonie, tout se tait, et les touches muettes s'abaissent en vain sous les doigts de l'organiste, dont la pensée meurt faute d'air.

» L'homme qui avait parlé à Frohberger était Christophe Gibbons, organiste de Charles II et de Westminster, et docteur en musique de l'université d'Oxford. Un moment Frohberger eut l'idée de se nommer, mais il savait que le vieil organiste était inquiet et jaloux ; il se tut, et, dans l'extrême dénûment où il se trouvait, il s'estima heureux d'accepter l'offre de Gibbons, espérant d'ailleurs que l'humble travail auquel il se soumettait lui fournirait facilement l'occasion de se faire connaître ; il suivit donc sur-le-champ son nouveau maître et entra en fonction dès le lendemain.

» Gibbons, sans cesser d'être brutal et grondeur, trouva que l'étranger s'acquittait assez bien de sa tâche. Mais si le vieil organiste du roi d'Angleterre, le docteur en musique de l'université d'Oxford était content des services de son jeune souffleur, l'organiste de l'empereur d'Allemagne et de la cathédrale de Vienne, devenu souffleur, n'était pas satisfait de son patron.

» Il trouvait que son style avait vieilli, que ses formules étaient lourdes, que l'inspiration lui manquait. Vingt fois il fut sur le point de trahir son incognito, de s'élancer sur le clavier de l'orgue, de remplir l'église d'une magnifique improvisation ; mais la crainte de n'être compris que de son maître jaloux, d'être chassé comme un misérable, de perdre son pain de tous les jours, si amer qu'il fût, l'avait toujours retenu, et il continuait tristement son métier de machine, sa fatigue de bête de somme. Mais un jour arriva cependant où le pauvre souffleur comprit qu'il fallait s'insurger, sortir de son triste esclavage, et montrer Frohberger délivré du masque odieux sous lequel il étouffait.

» Le roi Charles II venait d'épouser Catherine de Portugal: de grandes fêtes avaient lieu à la cour. Un magnifique orgue, construit pour ces solennités, avait été placé dans une galerie du palais. Un grand banquet devait avoir lieu dans cette galerie, et Gibbons devait inaugurer le nouvel instrument. Le matin de ce jour solennel, Gibbons prévint son souffleur qu'il aurait à l'accompagner à la cour, et qu'il devait revêtir ses habits les plus propres. Frohberger vit que ce jour devait être celui de la délivrance. Devant cette cour polie, devant ce brillant auditoire, il serait compris ; à tout prix, il fallait trouver le moyen de se faire entendre.

» Le roi, la reine et toute la cour venaient d'entrer dans la salle du festin. Gibbons commence l'improvisation qu'il avait préparée depuis plusieurs jours. On se tait pour l'écouter, on admire la belle harmonie de l'orgue, travail accompli d'un excellent facteur. Tout à coup, au début d'une phrase pompeuse sur laquelle comptait l'organiste, cette sonorité si forte s'éteint, l'orgue n'a plus de voix, et on n'entend plus que d'informes débris de sons qui meurent en gémissant, derniers soupirs d'une harmonie expirante.

» Pendant que l'auditoire surpris attribue ce silence subit à un défaut de l'orgue, Gibbons lui seul soupçonne une trahison.

Il se précipite dans la soufflerie, et voit Frohberger calme devant les soufflets immobiles. Transporté de fureur, il le menace, et le frappe. Mais Frohberger a tout prévu : il supporte sans se plaindre la colère et les mauvais traitements du vieillard justement irrité ; il s'élance vers l'orgue, et prend possession du double clavier, tandis que, par ses ordres déjà, un bras vigoureux envoie dans les flancs du noble instrument une puissante provision d'air.

» Alors il se retrouve tel qu'il était naguère dans la noble cour d'Allemagne ; la flamme qui sommeillait en lui se rallume et rayonne. L'orgue docile obéit à ses doigts nerveux, ses pieds agiles font vibrer les pédales retentissantes, de nobles et grandes idées naissent en foule dans sa tête ardente, le clavier les traduit, des milliers de notes harmonieuses, des sons pleins de chaleur et de vie semblent circuler dans la vaste salle.

» Tout le monde est debout ; le génie de Frohberger s'est révélé : d'ailleurs, des dames, des seigneurs qui l'ont entendu à Vienne ou à Dresde ont reconnu ce feu, cet art puissant qu'il tient de son maître Frescobaldi, de rendre douces à l'oreille les dissonances les plus hardies. Le pauvre Gibbons est oublié, et Frohberger est appelé près du roi. Il lui fallut expliquer son apparition inattendue, et, comme un héros d'un roman de chevalerie, raconter les étranges évènements qui l'avaient enfin conduit à la cour d'Angleterre. Le roi commanda qu'on apportât un clavecin, et Frohberger, descendu des hauteurs de l'orgue, charma, par un jeu plein de grâce et de délicatesse, les auditeurs qu'il avait ravis tout à l'heure. Le roi, pour honorer l'artiste, lui donna sur le champ une chaîne d'or qu'il portait au cou.

» Frohberger, dès ce jour, devint l'homme à la mode, et, comme on dirait aujourd'hui, le *lion* du moment. Tout le monde voulut voir et entendre ce musicien célèbre. La bizarrerie de ses aventures, son talent réel et hors de comparaison avec ce qu'on avait entendu jusqu'alors, lui méritèrent une grande faveur et de la cour et du public. Il aurait pu, comme le fit plus tard son compatriote Hœndel, rester en Angleterre, et consolider sa gloire et sa fortune ; mais il semble qu'un esprit inquiet l'ait toujours mal conseillé et poussé hors des lieux où son bon génie l'avait conduit à grand'peine. C'est la seconde fois que nous le voyons quitter une position brillante et honorable, et manquer ainsi l'occasion de donner à son nom cette consécration que peuvent seuls donner des travaux persévérants.

» Le talent n'est pas tout dans l'artiste : la patience, la persévérance viennent y ajouter une forme solide qui le fait triompher du temps. Hœndel, étranger à l'Angleterre comme Frohberger, sut y fonder la gloire de son nom. Sans doute il avait à un haut degré la faculté créatrice qui semble avoir manqué à son prédécesseur ; mais on trouve, en outre, partout dans ses œuvres, l'empreinte de la force et d'une volonté patiente et énergique. Ces formules obstinées, ce style robuste, indiquent un homme bien décidé à ne pas quitter la partie qu'il ne l'ait gagnée. Hœndel regardait l'Angleterre comme une terre conquise ; il voulut y laisser des traces durables de sa domination. L'Angleterre est encore remplie de son nom et de sa gloire, et ses œuvres sont des monuments restés debout.

» Frohberger, après plusieurs années de séjour à Londres, voulut donc quitter cette seconde patrie. Cette fois, le mal du pays l'avait pris. Il voulut retourner à Vienne, riche de la réputation nouvelle qu'il avait acquise. Mais la renommée ne le suivit pas. Comme son talent était, avant tout, un talent d'exécution, qu'il ne publiait rien, pendant qu'on l'admirait à Londres on l'oubliait à Vienne ; il fut reçu froidement.

» Malgré le titre qu'il avait conservé d'organiste de l'Empereur, il ne fut plus invité à se faire entendre à la cour. Il offrit sa démission, on l'accepta. Sa retraite lui fut accordée dans les termes les plus flatteurs, et adoucie par les témoignages les plus honorables ; mais c'était la retraite. Il comprit qu'il n'y avait plus de place pour lui dans cette grande ville, théâtre de ses premiers triomphes ; il quitta Vienne pour la dernière fois, profondément découragé et le cœur plein d'amertume.

» Il y a des artistes d'un caractère heureux, pour qui le souvenir des succès d'autrefois est toujours doux ; qui s'y complaisent, et qui trouvent dans ces souvenirs, quelque anciens qu'ils soient, du bonheur pour toute leur vie. Parés, de leurs propres mains, d'un laurier toujours vert, ils chantent tous les jours le cantique de leur gloire, et s'enivrent à petit bruit. D'autres, au contraire, ne peuvent penser sans une douleur poignante à ces succès auxquels ils ont survécu, et qui, chaque

jour, s'enfoncent plus profondément dans l'oubli ; ils voudraient ressusciter des fantômes, et le souvenir de ces triomphes qui ne sont plus, est pour eux si amer et si plein de regrets, qu'il semble les poursuivre comme un remords.

» Frohberger était un de ces artistes malheureux. Il se retira à Mayence, regrettant toujours le bruit des applaudissements, les splendeurs de la cour, la faveur du monarque, et ce tumulte enivrant qui environne le succès. Il vécut longtemps encore dans cette tristesse et dans cet abattement ; il trompa ses longs loisirs en préparant des notes pour l'histoire de sa vie, en mettant en ordre ses compositions, qu'il ne voulut cependant pas publier. Elles furent imprimées et très-recherchées après sa mort, qui eut lieu à Mayence, en 1695 ; et s'il n'est pas le plus célèbre des organistes allemands, il fut au moins le premier qui devint célèbre après Bach. »

F. HALÉVY.

CHRONIQUE

Tous ceux qui s'intéressent véritablement au progrès et à l'avenir de la cause orphéonique à Lyon, s'ingénient dans le but de rendre à l'avenir les concours de plus en plus sérieux dans leur organisation comme dans leurs résultats, jaloux de voir les récompenses avoir une signification autre que celle d'un succès plus ou moins équivoque, ou d'une compensation plus ou moins bienveillante. C'est dans ce but qu'ils adressent aux journaux spéciaux la protestation suivante, que nous enregistrons avec plaisir :

Les sociétés chorales et instrumentales de la ville de Lyon et de l'agglomération lyonnaise, formant un nombre d'environ huit mille adeptes de la musique populaire ;

Frappés des inconvénients qui résultent des vices d'organisation de la plupart des concours de la région du Sud-Est, dite région du Rhône ; et après en avoir conféré avec leurs Présidents et Directeurs, sont unanimes à reconnaître que le seul moyen d'en empêcher le retour est de protester, par un mémoire motivé et qui sera publié, contre ces organisations vicieuses.

Or donc, les Directeurs de ces sociétés, considérant que des commissions locales, dites commissions d'organisation, ont pu, sans consulter les sociétés, leur imposer certains jurés ou présidents de jury, au mépris de toutes les convenances hiérarchiques, ainsi que cela a eu lieu au dernier concours d'Annecy, où le pas ayant été donné à un amateur de Lyon, sur M. Laurent de Rillé, ce dernier a dû se refuser à signer le procès-verbal de la division d'excellence ; que cet incident, qui a été une déception pour toutes les sociétés présentes à ce concours, a donné lieu à des manifestations non équivoques de mécontentement, mentionnées dans quelques journaux (1), et assurément fort désagréables pour un négociant exposé, comme M. Jules Monestier, à ressentir jusque dans ses affaires commerciales le contre-coup de témérités artistiques (2) ;

Considérant, en outre, que la polémique à laquelle a donné lieu, l'année dernière, le concours de Grenoble, a fait émettre des idées fort justes sur la composition hiérarchique des jurys, sur la nécessité d'en éliminer les amateurs, et autres juges non diplômés, et souvent inférieurs aux chefs des sociétés concurrentes ;

Que d'ailleurs il convient, à tous égards, que les sociétés n'aient pas à rencontrer dans les jurys des artistes ou amateurs résidant dans la même région, pouvant avoir des sympathies pour tel chef, ou telle société, et des antipathies pour tel autre concurrent de ces derniers, ainsi que le fait a été remarqué au dernier concours de Beaune, dans une division de fanfare, où le procès-verbal, rédigé par un membre du jury, semble accabler d'une critique systématique la société qui a obtenu le premier prix (réel), tandis qu'il fait l'éloge presque absolu de la société rivale, qui n'a obtenu que le deuxième premier prix, etc., etc... ;

Attendu que ce sont là des actes de camaraderie, de condescendance coupable, qui finissent par se traduire presque toujours par des jugements iniques ;

Par ces motifs, et considérations :

Les sociétés de Lyon, dont les Directeurs ont signé le présent, protestent contre l'organisation de plusieurs jurys du concours d'Annecy, où siégeaient des hommes complètement inconnus des sociétés ; où l'on a désigné des journalistes, des peintres, des architectes de la localité, etc...

(1) Voir la *Gazette musicale* du 29 août.

(2) La Commission d'organisation venait, dès la veille, prendre avec les membres du jury les dernières dispositions pour le lendemain. Un incident survint dans cette entrevue. La Commission avait déterminé à l'avance la composition des différents jurys, et en avait nommé les présidents. M. Monestier, de Lyon, avait été désigné par elle pour présider le jury du concours d'excellence : M. Laurent de Rillé demanda la parole pour présenter une observation. Il ne lui était pas possible, déclara-t-il, de laisser amoindrir sa position d'inspecteur du chant dans les colléges et les écoles, etc., en consentant à faire partie d'un jury présidé par un simple amateur (*). La Commission, par l'organe de M. Niérat déclara qu'elle avait adopté en principe de donner, dans chaque jury, présidence à l'auteur du chœur imposé, etc., etc. (*Moniteur de l'Orphéon*, du 5 septembre).

(*) M. Laurent de Rillé avait parfaitement raison : le tort impardonnable de la Commission a été de méconnaître tout esprit de convenance, de hiérarchie, de flatter l'amour-propre d'amateurs médiocres, en faisant injure à des artistes d'une notoriété indiscutable. (*Note de la rédaction.*)

Ces sociétés renoncent, en outre, à se rendre désormais dans tout concours de la région dont les jurys ne seront pas présidés par des artistes de Paris, ou habitant Paris ou une grande ville; dont la notoriété soit indiscutable; diplômés, ou reconnus comme compositeurs, ou ayant rempli des fonctions publiques comme professeurs, comme directeurs de chant ou d'orchestre, dans un théâtre, une chapelle, un corps de musique régimentaire, dans des concerts, etc., etc... ; lesquels artistes seuls peuvent également être agréés comme auteurs de compositions imposées.

Ils déclarent enfin, exiger que toutes les commissions de concours fassent connaître à l'avance, dans leurs circulaires, les noms des jurés, et que nulle substitution n'y puisse être faite sans que le suppléant de la dernière heure ne soit formellement agréé par le chef de chaque société devant concourir devant ce même jury.

Fait à Lyon, le 15 septembre 1869.

(Suivent les signatures.)

*** On nous écrit de Roubaix :

« La séance solennelle d'inauguration de l'orgue de la paroisse de Saint-Martin a eu le plus grand succès. Pendant une heure, M. Auguste Durand, organiste de Saint-Vincent-de-Paul, à Paris, a tenu sous le charme de son talent l'élite de notre population. Soit dans les œuvres classiques représentées sur le programme, par les noms de Hœndel, de Martini et de Mendelssohn, soit dans ses compositions et ses improvisations, M. Durand a tiré des différents jeux de l'orgue des effets inattendus de douceur et de sonorité. Connaissant l'attrait irrésistible que causent aux voyageurs qui traversent la Suisse les grondements de l'orage et les plaintes des voix humaines sur l'orgue de Fribourg, M. Durand nous a fait entendre une scène pastorale qui a rallié tous les suffrages : ceux des artistes, par la façon sérieuse avec laquelle le plan du morceau est conçu ; et ceux des amateurs, par les différentes sensations que font éprouver une foule de motifs parfaitement en situation.

M. le curé de Saint-Martin, voulant faire jouir tous les paroissiens du beau talent de cet organiste, a prié Durand de se faire entendre à la grand'messe, le dimanche suivant, et cette nouvelle audition n'a fait que confirmer les sentiments de satisfaction exprimés plus haut, sentiments qui ne sont pas près de s'éteindre dans notre ville. »

*** La nouvelle église de Rillieux (Ain) n'est pas seulement, par son architecture, la plus remarquable que nous connaissions dans des localités rurales ; c'est encore l'une des mieux ornées que l'on puisse voir aujourd'hui. En effet, nous apprenons que, grâce à la sollicitude de M. Henry Germain, député de l'Ain, le ministre des Beaux-Arts vient d'envoyer à cette paroisse un superbe tableau représentant sainte Madeleine, et destiné à faire pendant avec celui qui avait été précédemment envoyé de la part de l'Empereur, et qui avait pour sujet le Christ couronné d'épines. Ces deux tableaux, de grande dimension, ont une hauteur de trois mètres, et sont placés de chaque côté du chœur, d'où ils montent depuis l'extrémité des boiseries des stalles jusqu'à la naissance des ceintres.

Ajoutons que les offices sont célébrés dans l'église de Rillieux avec beaucoup de splendeur; et lorsqu'aux jours de solennité, l'excellente chorale de M. Moley y apporte son concours, on pourrait se croire dans l'une de nos cathédrales les mieux dotées sous le rapport des chants religieux.

*** La fête de sainte Cécile donnera lieu cette année, à Lyon, à une grande solennité musicale, dont le profit est destiné aux indigents secourus par la société de Saint-Vincent-de-Paul. C'est M. Chapolard, le directeur de l'excellente société de la *Lyre lyonnaise*, qui a été chargé de choisir, parmi les autres sociétés chorales de l'agglomération lyonnaise, les meilleurs éléments, au plus grand nombre possible, d'exécutants solides et zélés. L'œuvre musicale religieuse, dont l'exécution aura lieu dans l'église de Saint-Bonaventure, l'une des plus vastes basiliques de Lyon, est la messe en *ut* de Beethoven. Ce choix a réuni tous les suffrages, et réduit à néant les prétentions d'amateur qui avaient pu se manifester tout d'abord. Les cent voix d'enfants si admirablement disciplinées, qui avaient chanté l'année dernière dans la messe d'Elwart, exécuteront les *soprani*, et deux cents autres voix d'hommes rempliront les parties de ténor et de basse. MM. Dulaurens et Périé diront les soli, et l'accompagnement sera exécuté par un orchestre proportionné avec la masse chorale.

Pour toutes les nouvelles :

Le Gérant, E. Repos.

Roanne. — Imprimerie Marion et Vignal.

LE PLAIN-CHANT DIXIÈME ANNÉE LA PAROISSE
N° 10. — OCTOBRE 1869

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ETRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 73 francs au lieu de 108 francs, pour les abonnés à la dixième année 1869.

SOMMAIRE.

DU PROGRÈS EN MUSIQUE

LES AMÉLIORATIONS A APPORTER DANS LE SYSTÈME DE L'ENSEIGNEMENT. — NÉCESSITÉS D'ÉTUDIER L'ART DANS SON HISTOIRE.

Ce qui ralentit encore en France les véritables progrès de l'art musical, c'est l'esprit de coterie d'un très grand nombre d'amateurs et d'artistes ; c'est l'exclusivisme opiniâtre qui ferme les oreilles de toute une fraction du monde des arts aux beautés d'une œuvre conçue dans un système antipathique à ses habitudes et à ses idées préconçues. Trop malheureusement dans notre beau pays, nous ne savons pas jouir d'un chef-d'œuvre sans déprécier des ouvrages élaborés dans un nouvel ordre d'idées. Autrefois ceux qui se passionnaient pour les compositions révolutionnaires de l'Ecole Italienne prenaient en grande compassion les mélodies un peu simples du bonhomme Grétry et les déclamations emphatiques du vieux Glück. Aujourd'hui ceux qui se complaisent à l'abondante facilité de Rossini, à la verve élégante d'Auber, ont voulu déclarer la guerre à l'ampleur magistrale d'Halévy, au style monumental, au génie puissant de Meyerbeer. C'est, selon eux, l'antagonisme de l'invention contre la science, la lutte de l'imagination contre l'œuvre du métier.

Assurément tous ces critiques sont loin d'être dans le vrai, et leurs jugements ne restent pas sans appel. Les grands maîtres qui sont à la tête de l'art musical depuis le commencement de ce siècle ont, au même degré, les mêmes connaissances de l'art et de la science : et ce n'est pas assez dire ; car les études sont devenues tellement fortes aujourd'hui dans les écoles de composition et les conservatoires de Vienne, de Paris, de Naples, et de Berlin, qu'il est littéralement exact de constater que la science court les rues. Toutes les finesses de l'instrumentation sont percées à jour, et les plus profondes combinaisons de l'harmonie ont dépouillé leurs voiles. Demandez au premier écolier venu : il vous répondra avec la modestie qui caractérise l'honorable profession que la science n'est plus rien. Il aura raison : c'est le génie qui est tout.

Mais le génie a ses formes et ses allures : il procède par des moyens qui lui sont propres, et qui varient selon les individus. Ainsi, la pensée de Rossini comme celle d'Auber est à la surface, et par cela même elle est plus accessible à la moyenne des intelligences. Mainte-

nant, si les masses tiennent peu compte à ces éminents compositeurs des ingénieuses dispositions de leur tactique, ce serait une grande erreur de croire que des juges plus compétents ne savent pas apprécier à toute sa valeur cette admirable simplicité de style. Rossini est encore l'idole de la foule, mais il est aussi sincèrement admiré des vrais connaisseurs; et cette universalité de suffrages ne saurait lui donner une priorité sur son illustre rival Meyerbeer; car chacun d'eux a d'éminents avantages qui le recommandent au respect du monde intelligent. La pensée de Meyerbeer quoique aussi lucide et aussi brillante que celle de Rossini ne se produit pas avec la même simplicité d'action; sa mélodie pénètre jusque dans le tissu harmonique; elle fait corps avec son accompagnement; et il faut en quelque sorte juger la profondeur en même temps que la superficie. Par conséquent aussi, elle exige de la part de l'auditeur une attention plus intelligente et plus soutenue; elle arrive moins facilement, mais lorsque l'effet est obtenu, il est profond et solide.

De même que le grand Corneille, Meyerbeer a les caractères les plus élevés du génie. Comme sa manière s'éloignait, surtout depuis l'apparition de *Robert le Diable*, de la route battue, il lui a fallu en quelque sorte conquérir ses partisans un à un; car il n'est pas facile d'amener le public à écouter attentivement ce qui ne frappe pas tout d'abord l'épiderme de son attention. Les succès remportés par Meyerbeer n'en sont donc que plus éclatants, et l'intronisation de ce célèbre artiste dans le monde intellectuel n'a pas peu contribué depuis un tiers de siècle au progrès de la musique et à l'agrandissement du domaine de l'art.

Peut-être ne verra-t-on dans ce préambule qu'une idée renouvelée de l'éternelle discussion des *Piccinistes* et des *Gluckistes* à propos d'auteurs contemporains. Ce n'est point notre but: c'est là un simple exposé nécessaire pour arriver à notre objet principal qui consiste à démontrer qu'il ne serait pas impossible de mettre enfin d'accord deux camps opposés depuis si longtemps; de couper court aux discussions qui s'engagent trop souvent encore sur ce sujet dans les théâtres, dans la presse périodique, dans les cercles; contrairement à ce qui a lieu en Allemagne où l'instruction est telle au sein des masses, que les lois de l'esthétique dominent en souveraines, et que les chefs-d'œuvre de tous les maîtres et de toutes les écoles sont également admirés. Pour y parvenir, il faut, tout en faisant connaître l'état d'infériorité où se trouve encore notre enseignement musical comparativement aux contrées d'outre-Rhin, rechercher les causes du système vicieux des études, qui tend à détourner cet art de son but le plus noble, et à le matérialiser quelque peu, en cherchant à le vulgariser.

Et d'abord, elles sont nombreuses les causes qui concourent à maintenir chez nous l'art musical dans cet état d'infériorité relative; mais toutes dérivent définitivement d'une seule, savoir, l'absence de notions positives cher la plupart des musiciens sur la véritable théorie de leur art. Or, cette théorie leur échappera toujours, tant qu'ils n'étudieront pas l'histoire de la musique qui seule peut rectifier leur jugement, ouvrir une vaste carrière à leur génie, leur donner la clé des préceptes qu'ils professent sans en comprendre suffisamment la signification réelle.

Peut-on s'étonner alors si la connaissance des monuments de l'art et des développements de la science reste aussi stationnaire parmi les artistes? Dans toutes les branches des connaissances humaines, on a compris que la seule manière de former le goût et le jugement des adeptes est de mettre sous leurs yeux les meilleurs modèles de tous les temps et de toutes les écoles: on a senti la nécessité de leur fournir en abondance des points de comparaison qui leur permissent de porter des jugements éclairés sur ce qui vient à se produire. On a voulu leur montrer la déduction logique des faits, des idées, des découvertes, des révolutions qui ont amené successivement un art ou une science, de son état primitif à sa forme actuelle. Le philosophe, le juriste, le poëte, le sculpteur, le peintre, le mathématicien, le chimiste, tous font une étude incessante de l'histoire et des applications de l'art qu'ils professent; tous puisent sans interruption de grands enseignements à cette source intarissable que Cicéron appelle avec tant de justesse la splendeur de la vérité, la vie de la mémoire, la règle de nos actions, la dépositaire des grandes leçons du passé (1).

Le musicien seul fait une exception irrationnelle à cette méthode générale: il s'en tient à la pratique de chaque jour, il s'arrête au fétichisme de la forme consacrée, et se renferme de gaieté de cœur,

(1) *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriæ, magistra vitæ, nuntia veritatis.* (*De Oratore*, lib. II, num. 36.)

dans un cercle étroit, au-delà duquel il n'y a rien pour lui que le néant. Aussi, parlez-lui, non pas de ces compositeurs anciens qu'il faut avoir étudiés dans les classes pour les comprendre et les bien connaître, mais seulement de ceux qui, appartenant encore à notre siècle, se sont distingués sans faire précisément école ; demandez-lui quelle est son opinion sur les œuvres de Salieri, de Winter, de Marschner, de Graün, de Schneider, de Spohr, il ne pourra vous répondre, car si d'aventure il a parfois entendu prononcer le nom de ces maîtres, il ne connaît rien de leurs ouvrages ; ils sont pour lui comme non avenus !

Eh bien ! nous le disons avec le savant Boëce : (1) « Celui qui se borne à prati- » quer la musique par le ministère des » doigts ou du larynx, et qui n'en pos- » sède pas la théorie rationnelle et spé- » culative, celui-là n'est pas digne du » nom de musicien ; il peut avoir une » grande habileté mécanique, mais assu- » rément ce n'est pas un véritable ar- » tiste. »

Nous voudrions faire apprécier les immenses avantages qui résulteraient pour l'art et pour les artistes, nous ne dirons pas d'une étude approfondie, mais d'une connaissance même superficielle de l'histoire de la musique. Il faudrait pour cela, constater l'état de l'enseignement musical dans la presque universalité de nos écoles.

« Il n'est personne, a dit M. Fétis, qui » ne voulant se livrer à l'étude de la mu- » sique, ne soit frappé d'abord de l'im- » perfection des ouvrages élémentaires » français, et des méthodes que l'on » emploie pour l'enseigner. Rien n'y fait » voir l'origine des faits qui sont en géné- » ral démontrés d'une manière empiri- » que. La cause de l'imperfection de ces » méthodes et de ces livres réside dans » l'ignorance où sont la plupart des mu- » siciens sur l'histoire de leur art, et sur » les transformations qu'il a subies pour » arriver à l'état où il est aujourd'hui. » Il est donc nécessaire d'avoir recours » aux études historiques pour connaître » comment la science actuelle de la musi- » que s'est formée, et pour en refaire » d'une manière rationnelle les éléments » et le langage. »

Il y a dans toute gamme majeure cinq tons et deux demi-tons : — un morceau de musique avec trois bémols à la clé est en mi-b majeur, ou en ut mineur, etc.

(1) *De Musicâ*, lib. I, cap. 34.

Voilà ce qui se lit dans la plupart des méthodes que les professeurs expliquent avec des développements plus ou moins clairs, pleins de sécheresse, fastidieux pour tous ; voilà ce qui donne lieu à cette mesquine et aveugle pratique dans laquelle on fait consister les cours de musique ; voilà ce qui dans l'esprit de certains artistes, tient lieu de vues philosophiques larges et élevées. C'est pourtant cette machinale façon de procéder qui est leur unique boussole ; c'est par elle qu'ils attribuent à une mémoire de perroquet le nom honnête d'instinct musical, et à ce système borné une chimérique infaillibilité qui le plus souvent les trompe et les égare.

Au fond, elles ne sont pas nouvelles ces preuves de la regrettable insouciance des musiciens en ce qui concerne la théorie de leur art : il y a plus d'un siècle que Rameau adressait de vifs reproches aux artistes de son temps sur leur attachement à une routinière pratique, attachement qui en les maintenant impropres à se rendre compte des faits, les mettait, selon lui, dans l'impossibilité de se défaire d'une multitude de préjugés, et de communiquer leurs connaissances par l'enseignement, s'ils parvenaient toutefois à en acquérir quelques-unes.

Il serait facile de multiplier des témoignages, et de montrer pourquoi le professeur présente d'ordinaire tous les points de la théorie comme autant d'articles de foi qu'il faut accepter sans discussion ; pourquoi, à son tour, l'élève prend nécessairement en aversion cette série de principes que rien ne justifie, que rien n'explique, sur lesquels il n'est pas permis de faire la moindre objection ; et pourquoi enfin, au bout de dix années, le disciple n'en sait guère plus sur ces matières qu'à l'issue de la première leçon. L'histoire, en expliquant chaque fait, en donnant l'origine et la raison de chaque signe et de chaque règle, peut seule remettre tout à sa place, abréger le temps des études, et rendre intéressants, attrayants même, des travaux si rebutants et si stériles.

P. SAIN-D'AROD.

(*La suite à la prochaine livraison*).

LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS
EN HONGRIE

La musique nationale des Hongrois est une de celles qui accusent le plus d'originalité. Elle nous a été trans-

mise par les Gitanos, dont les bandes nombreuses ont toujours occupé le pays des Madgyars.

Dès l'époque où régnait saint Stéphan, premier souverain de Hongrie (vers l'an 1000 de notre ère), on enseignait le chant d'église dans cette contrée de l'Europe. Saint Gérard, évêque de Csanad, créa, dans le onzième siècle, un séminaire (aujourd'hui on dirait un conservatoire), où non-seulement des enfants pauvres, mais aussi des jeunes gens de familles nobles, des fils de magnats étaient initiés à différentes branches de l'art musical. Si, par la suite, la Hongrie resta, sous ce rapport, en arrière du reste de l'Europe, cela tient aux fréquentes invasions des Mongols et des Musulmans, ainsi qu'aux guerres intestines. Toutefois, et même aux époques les plus orageuses, l'art laissait encore par intervalles épanouir quelques fleurs. La reine Elisabeth donnait à ses sujets des bals et des festivals de chant. Le roi Mathivas Corvin avait une excellente chapelle, où l'on remarquait surtout un orgue à tuyaux d'argent; à sa table, on ne chantait que des chansons hongroises; il avait, en outre, des joueurs de luth qui, pendant ses repas, célébraient les hauts faits de la nation. Uladislas II (en 1510) fut également un protecteur zélé de la musique. Vers le commencement de la réformation, l'art religieux était dans un état très-florissant. Au rapport des annalistes, les habitants d'Eperies, de Kaschau, etc., se réunissaient pour chanter et jouer des instruments aux cérémonies du culte. Sous le règne de Marie-Thérèse, aux écoles nationales furent annexées des classes où le chant, l'orgue, le clavecin étaient enseignés gratuitement. A Pesth, à Presbourg, et dans plusieurs autres villes, il y avait des sociétés philharmoniques: celle d'Eisenstadt était dirigée par Joseph Haydn, qui créa la fameuse chapelle du prince Esterhazy.

Le trait caractéristique de la musique hongroise, c'est la tristesse; l'élégie en est le sentiment intime, même dans les airs de danse, qui d'ordinaire commencent sur un ton très-sérieux, et ne prennent un mouvement plus vif que vers la fin. Cette mélancolie que respire la musique hongroise s'explique par la vie nationale tout entière, et se rattache étroitement aux destinées politiques du pays.

Les instruments de musique en usage chez les Hongrois sont, ou étaient de diverses espèces. Nous trouvons le chalumeau, sous le nom de *Jurullyœ* et de *Tiliako*, avec des formes et des dimensions assez variées; ensuite la *Duda*, cornemuse (le *Dudelsack* des Allemands). En 1812, le régiment Esterhazy avait un joueur de cornemuse qui était des plus habiles, et que l'on faisait entendre dans toutes les occasions solennelles; puis le *Tarogato*, instrument qui a de l'analogie avec le hautbois, et dont on jouait à la guerre, dans les anciens temps. On peut également compter le luth au nombre des instruments hongrois; en effet, le troubadour Tinodi s'en servait au XVI[e] siècle, ainsi que le constate une vignette placée à la fin de sa chronique par lui publiée à Klausenbourg, en 1554.

Ce qui constitue particulièrement la musique hongroise, ce sont des airs de danse et des chants nationaux. Le *Palotas*, la danse seigneuriale ou du palais, *urias magyar nota*, n'est plus en usage; elle était dansée autant par les vieillards que par les jeunes gens, et avait des figures très-nombreuses et très-compliquées; aussi durait-elle quelquefois plusieurs heures. Au commencement de ce siècle, elle était encore usitée; puis elle a disparu avec tant d'autres coutumes nationales. La *Racokzy-nota* est également tombée dans l'oubli; Franz Racokzy II la faisait jouer dans ses expéditions de guerre, de 1703 à 1708, chaque fois qu'il se mettait en marche avec ses troupes. Avec cet air que les Bohémiens ont conservé par tradition, Joseph Hesnitscheck, chef de musique au régiment Esterhazy, a composé la célèbre marche populaire, sorte de *Marseillaise* des Hongrois, dont, par conséquent, il n'est pas l'auteur origi-

nal, ainsi qu'on l'a cru généralement.

De ce que les Gitanos nous ont transmis la musique nationale des Hongrois on a voulu inférer qu'ils ont importé ces mélodies dans leur pays; c'est bien à tort : il est prouvé, au contraire, qu'elles sont d'origine magyare, car elles vivent également dans la bouche du peuple, et sont étroitement liées à la poésie populaire. Un seul air est considéré comme propriété nationale des Zingaris, c'est le *Nagy Idai siralmas nota*, chant élégique de Nagy Ida, qui déplore la défaite des Zingaris près du village de ce nom; à la suite de cette catastrophe, en 1557, ils perdirent leur indépendance et leurs voïvodes.

Les Zingaris ont toujours été fort nombreux en Hongrie; depuis un recensement fort exact, on en comptait près de deux mille au commencement de ce siècle. On comprend facilement que, dans un si grand nombre d'artistes, il s'en soit rencontré de très-remarquables. Le premier dont il soit fait mention est Barman-Dome, à Lippe, en 1553. On a conservé des vers du troubadour Tinodi, dans lesquels il rapporte que Barman était en grande faveur auprès d'Uluman-Bey, qui le comblait de présents. Parmi ceux qui viennent après lui, nous citerons, Bama-Miska, attaché à la cour du cardinal Csaky, en 1737; Czinca-Panna, une violoniste que Schwartner appelle la Sapho des Gitanos: elle dirigeait un quatuor célèbre à cette époque, et mourut à Gomor, en 1772; Banyack-Simon, célèbre joueur de cymbales à Szerdahely, dans le comitat de Presbourg. Dans sa jeunesse, il se fit entendre à la cour. Marie-Thérèse, pour lui témoigner sa satisfaction, lui fit faire une cymbale en cristal. Le plus célèbre est Bihary-Janos. Il jouissait d'une si grande réputation, qu'en 1814, il fut appelé au congrès de Vienne, où il joua en présence des plus grands personnages, qui le comblèrent de présents.

On sait que la ville de Pesth, capitale de la Hongrie, a donné le jour à Franz Listz, le plus célèbre virtuose de notre époque : quelques-uns de ses successeurs ont pu élever leur talent à sa hauteur, mais aucun ne l'a dépassé; et nous ne pouvons mieux clore cette étude qu'avec cette mention en l'honneur de l'illustre pianiste et compositeur.

SICARD.

RECUEIL

DE MORCEAUX DE CHANT POUR LES COURS DES LYCÉES, ÉCOLES NORMALES, ÉCOLES PRIMAIRES, ETC.

Par M. LAURENT DE RILLÉ

Certes ce n'est point par l'épaisseur du volume, le nombre des exercices, que se recommande cet opuscule : un court avertissement de dix lignes, et vingt-six morceaux variés, voilà tout son bagage. C'est une heure, pas davantage, pour le lire en entier.

Mais prenez garde, et ne vous en tenez pas à l'apparence : tout mince qu'il est, ce petit recueil est aussi comme le *quoi qu'on die* des *femmes savantes* : il dit plus de choses qu'il n'est gros; il dit qu'il est tout un solfége, et s'il ne le disait pas, nous proclamerions bien haut nous-même qu'il est une préparation excellente à l'intelligence des intonations, des rhythmes, et par conséquent à une étude complète du solfége dans tout ce qu'il a d'exercices développés et gradués, dans sa pratique générale et la plus large. C'est le rudiment de la musique vocale, la syntaxe de la notation chantée, pour laquelle il prépare la route aux jeunes élèves.

Bien que les morceaux de ce recueil se limitent comme nous venons de le dire, au chiffre de 26, M. Laurent de Rillé n'a pas la prétention de les avoir composés tous; il en a recueilli un grand nombre chez nos illustres maîtres; et ce qu'il faut déclarer encore, c'est qu'ils sont choisis à merveille, et constituent dans leur ensemble, soit par la franchise de leurs mélodies, la carrure des rhythmes, l'ingéniosité des paroles qui y sont adaptées un moyen excellent pour obtenir de la part d'un enfant qui ne connaîtrait encore que ses notes, de charmants résultats aussi rapidement que possible. Ils sont pour l'enfance ce que sont les bégaiements de la musique en Allemagne, où l'on ne solfie point tout d'abord à l'aide des syllabes de la 1re strophe de l'hymne de saint Jean, dont nos écoles retentissent un peu trop sèchement. C'est peut-être là d'ail-

leurs, une des principales causes qui contribuent à l'incontestable supériorité des chœurs populaires d'outre-Rhin sur les nôtres.

Félicitons donc M. Laurent de Rillé pour la publication de cet agréable petit volume. Nul, autant qu'un artiste populaire comme lui, qui a si grandement étendu à l'éducation musicale l'esprit d'analyse et de méthode ; qui a présidé à plus de cinquante concours orphéoniques ; dont les compositions chorales ont fait le tour de l'Europe ; et que le ministère de l'instruction publique a finalement chargé de l'inspection du chant dans les lycées et écoles normales, nul, disons-nous, ne pouvait autant que lui avoir la notoriété nécessaire au succès universel d'un recueil dont l'utilité est aussi incontestable. Aussi la pensée féconde qui a dicté cet opuscule sera-t-elle comprise : et l'on n'en saurait douter ! SAIN-D'AROD.

CHRONIQUE

*** A propos des messes en musique qui chaque année, à cette époque, se préparent de toutes parts pour solenniser la fête de sainte Cécile, avec des orphéons, des orchestres de symphonie, des fanfares, etc. ; nous ne saurions trop recommander aux organisateurs de ces fêtes, le bon choix d'une œuvre véritable de musique religieuse. Assurément les messes ne manquent pas dans les magasins de musique ; mais les bonnes compositions de ce genre sont rares, infiniment rares ! Parmi les auteurs modernes, les uns ont traité le texte latin d'une façon réellement barbare : d'autres ont exprimé les accents de la prière de la même façon qu'un *Hosanna :* ceux-ci n'ont nullement tenu compte de la célébration de l'office qu'ils ont subordonné à leur musique en des morceaux interminables : ceux-là enfin, sous le prétexte de ne pas imiter servilement les maîtres classiques, ont accumulé à tout propos les effets de sonorité de l'orchestre.

Nous ne saurions donc trop le répéter : c'est surtout dans le style religieux qu'il est vrai de dire que l'art qui se montre trop, est insuffisant. Nous sommes nous-même en ce cas de l'avis des orthodoxes sévères, et nous reconnaissons avec eux qu'il n'y a pas d'orchestre qui produise à l'église un effet comparable à un chœur nombreux de voix pures et bien dirigées.

Pourquoi aussi, le compositeur de musique religieuse se croit-il obligé d'employer constamment toutes les ressources de l'orchestre qu'il a à sa disposition, et d'écrire six ou huit morceaux d'une longueur et d'un développement fatigants ? Pourquoi, en s'inspirant des paroles liturgiques, ne ferait-il pas contraster plus souvent les voix douces avec la puissance de l'instrumentation qui ne devait intervenir que dans les situations importantes du sublime sacrifice ? Ah ! c'est qu'il ne suffit pas d'être musicien pour accomplir une œuvre pareille ; il faut être surtout poëte dans le sens élevé du mot, et savoir écouter et traduire les veines secrètes du murmure sacré, *venas divini susurri*, comme dit admirablement saint Augustin.

*** Divers journaux ont publié à titre de fait curieux, la décision administrative prise par un maire du département de l'Hérault, qui supprime les orphéons ou plutôt les fanfares et musiques instrumentales de la commune de Mireval.

Tout nous porte à croire que cet honorable fonctionnaire n'est peut-être point aussi musicophobe qu'on a pu le supposer, et même le dire ; nous estimons, au contraire, que les fanfares de Mireval ayant seulement abusé de leurs effets au point de devenir intolérables, M. le maire a dû prendre des mesures pour les atténuer dans l'intérêt du repos public, et peut-être même seulement des oreilles des habitants de Mireval. — Voici son arrêté :

Nous, maire de la commune de Mireval,
Vu les lois des, etc., etc.

Considérant que la musique instrumentale est une provocation permanente au désordre, et une excitation à la haine des citoyens les uns contre les autres, et qu'il convient, dans l'intérêt de la sûreté publique, d'en arrêter les effets :

Avons arrêté ce qui suit :

Art. 1er. — Il est défendu de faire de la musique dans les villages, cabarets, cafés, estaminets et autres lieux publics, sans notre permission.

Art. 2. — Il est également défendu de donner des bals, soirées, concerts dans les mêmes lieux, sans notre autorisation.

Art. 3. — Des procès-verbaux seront dressés contre les contrevenants au présent arrêté, et contre les chefs d'établissement qui les auront tolérés.

Art. 4. — M. le commissaire de police et le garde champêtre restent chargés de l'exécution du présent arrêté.

Fait à Mireval, le 26 septembre 1869.

Le maire.

(*Union nationale* (de Montpellier).

*** Le théâtre lyrique a entrepris avec plus grand succès l'interprétation à titre d'intermèdes, de quelques œuvres prises en dehors du répertoire dramatique.

C'est ainsi qu'ont été exécutés ces dernières semaines le *Désert* et *Christophe Colomb*, symphonies avec chœurs, de Fé-

licien David. L'interprétation sous la direction de M. Pasdeloup a été excellente ; les chœurs ont bien marché ; et les soli dits par MM. Lutz, Caillaut et M[lle] Daram ont été fort bien chantés. La deuxième audition avait rempli la salle dans les recoins les plus reculés ; et tout porte à croire que ce nouveau succès se soutiendra longtemps.

*** L'inauguration des Concerts que doit donner le théâtre de l'Opéra, à l'instar de ceux qui ont lieu à *l'Exeter-Hall* de Londres, fixée au 31 octobre, a été remise au 7 novembre : elle sera placée sous la direction de M. Henry Litolff, à la tête de cent virtuoses. Ces Concerts auront lieu de quinzaine en quinzaine. On compte y faire entendre des œuvres complètement inconnues à Paris, et de toute provenance, œuvres de maîtres italiens, français, contemporains, morts, connus et inconnus. C'est une idée qui mérite tous les encouragements.

*** La cérémonie d'inauguration de la statue de Ponsard, le poëte dauphinois, qui devait avoir lieu à Vienne (Isère) le dimanche 24 octobre, est ajournée au 21 novembre. Le prince Napoléon qui tient à présider cette fête, et à prononcer l'éloge du poëte ne pouvant se rendre à Vienne qu'à cette époque.

L'inauguration se fera en grande pompe : il y aura banquet, illuminations, feu d'artifice, discours, cantates, représentations gratuites, etc...

Nous allions en donner le programme ; mais nous venons d'apprendre à l'instant même que cette cérémonie était définitivement remise à la belle saison. Voici, en effet, ce que nous lisons dans le *Journal de Vienne :*

« Par suite d'une décision commune aux deux Commissions de Paris et de Vienne, l'inauguration du monument de F. Ponsard a été renvoyée au mois de mai prochain.

» Cette nouvelle sera accueillie dans notre ville avec la plus vive satisfaction, car l'époque fixée n'était vraiment pas convenable. Le mois de novembre est habituellement l'époque de la neige et des gelées ; on avait peu d'espoir de rencontrer un beau jour, tandis qu'en mai nous aurons de grandes chances de voir la fête rayonner sous un brillant soleil. Nous aurons aussi la certitude d'avoir le concours d'une foule immense, venant de tous les points de la France. D'un autre côté, bien des raisons militaient en faveur du renvoi : les travaux de restauration de l'Hôtel-de-Ville n'étaient pas achevés ; le programme, arrêté à la hâte, n'aurait pu probablement être exécuté qu'en partie ; en un mot, cette décision présente toute espèce d'avantages, et sera, nous n'en doutons pas, accueillie avec la plus grande faveur.

» La statue a été posée sur son piédestal ; elle est couverte d'une toile, et restera ainsi jusqu'au moment de l'inauguration. »

*** Le premier concert donné par l'Académie Impériale de musique, sous la dénomination de « *Société des concerts de l'Opéra* » vient d'ouvrir la saison avec un magnifique succès. Tout peut donc faire présumer que cette organisation va devenir œuvre populaire. Il n'en pouvait être autrement, avec la présence des auteurs chargés de diriger eux-mêmes l'exécution de leurs œuvres, et un chef d'orchestre suppléant les maîtres, tel que M. Henri Litolff. Voici comment un critique estimé, qui se cache sous le pseudonyme de Bénédict, rend compte de cette première séance :

Une réunion d'artistes et de symphonistes parisiens, placée sous la direction d'Henry Litolff, vient d'inaugurer à l'Opéra une série de quatorze concerts. C'est un essai. Si l'exécution répond à la pensée qui a dirigé les fondateurs de l'association, l'œuvre se consolidera et durera. Il y faudra dépenser beaucoup d'activité, d'initiative et de variété dans la coupe des programmes. Il y faudra du choix et de la mesure. Le public parisien a l'intelligence prompte et ouverte ; il a des enthousiasmes sincères et des engouements irréfléchis ; il est de feu aux nouveautés, mais ce feu dure peu d'ordinaire, et il se déprend aussi vite des belles choses qu'il se passionne pour les médiocres.

Son amour de la chanson l'a fait juger incapable de goûter la musique et de s'y plaire : erreur aujourd'hui entièrement dissipée par le succès persistant et grandissant des « Concerts populaires. » L'art de le fixer est de lui faire prendre un *plaisir d'amusement* à l'audition des chefs-d'œuvre sérieux de l'art élevé.

La première soirée de la « Société des concerts de l'Opéra » a eu lieu dimanche soir. Les auditions se succèderont de quinzaine en quinzaine jusqu'au 8 mai.

L'effet de ce concert d'inauguration a pu prouver que les dispositions du public étaient excellentes. La première partie du concert a réussi, et, dans quelques morceaux courts et saillants, a réussi avec éclat. La seconde partie, consacrée tout entière au plus puissant, au plus vaste génie de la musique moderne, a semblé surmener quelque peu l'attention des au-

diteurs peu familiarisés avec des pages d'une si colossale grandeur. La cause doit être attribuée à une inversion maladroite et malheureuse du programme. La *Symphonie avec chœurs* de Beethoven devait venir la dernière dans l'ordre des idées et des tendances de ce grand homme, la dernière aussi dans la marche graduée et progressive de l'éducation d'un public plus habitué à se servir de ses jumelles que de ses oreilles.

*
* *

L'ouverture de la tragédie allemande de Griepenkert, les *Girondins*, a commencé le défilé symphonique. Le chef d'orchestre de la « Société des concerts de l'Opéra » faisait les honneurs de son salon au public. L'ouverture a été religieusement écoutée ; je ne répondrais point que l'auditoire, qui l'a applaudi chaleureusement, en eût discerné les qualités d'un ordre très-travaillé et très-complexe : il m'a paru les chercher avec une inquiétude louable et visiblement déconcerté de l'insuccès de ses efforts. Ce qui l'a frappé, dans la péroraison de l'ouverture des *Girondins*, c'est le début de la *Marseillaise* introduit par le compositeur dans le coup de tonnerre de la conclusion.

Cette composition, semée d'ombres et de clartés, est de celles qui ne disent point leur secret du premier coup. La question est de savoir si le secret vaut la peine d'être dit : je ne dis pas non, mais je n'en sais absolument rien.

M. Fétis, si défiant envers les renommées de l'art contemporain et militant, se laisse aller jusqu'à dire en parlant de la personnalité de Henry Litolff :

« Cet artiste singulier est *incontestablement un homme de génie*, arrivé à un point avancé de sa carrière sans avoir réalisé par des ouvrages complets ce qu'on pouvait attendre de ses hautes facultés. »

C'est une existence extraordinaire que celle de Henry Litolff. Elle tient du roman d'aventures dans ses péripéties les plus audacieuses et les plus imprévues. Celui que le biographe cité plus haut appelle un « homme de génie » est dans l'art de son temps une sorte de Gil Blas musical, tout aussi intéressant à suivre et à étudier que l'autre. Nous l'essayerons plus tard.

*
* *

Après l'ouverture des *Girondins*, nous avons entendu trois fragments de la *Damnation de Faust*, d'Hector Berlioz ; — le *Menuet des feux follets*, *la Valse des sylphes* et la *Marche hongroise*. — Le *Menuet* a été bissé en dépit d'une opposition hargneuse, qui avait tort et qui a eu le dessous. On aurait bien dû redemander aussi la *Valse*, petite composition vaporeuse et délicieuse, découpée dans les délicatesses d'une orchestration exquise. On croirait, sous le rhythme ternaire de la valse, voir courir les sylphes, en tourbillons pressés sur les pointes de l'herbe, sans mouiller leurs pieds diaphanes dans la rosée ! — La *Marche hongroise* est un air national que Berlioz a enchâssé dans les jeux pittoresques de son orchestre coloré.

Charles Gounod a pris le bâton de mesure pour diriger trois de ses compositions : le joli chœur des Juives et des Sabéennes, qui a survécu à l'échec de la *Reine de Saba*, l'*Adagio* de sa deuxième, et le *Scherzo* de sa première symphonie. L'*Adagio*, écrit dans un style tempéré, est savant de facture et délicieux de contour : il semble qu'un souffle de Mozart ait tourné les pages à Gounod pour cette chaste composition. Le *Scherzo* ne vaut pas l'*Adagio* et eût gagné à prendre le pas sur lui. Applaudi à son arrivée sur l'estrade des musiciens, Charles Gounod a été applaudi encore et rappelé après l'exécution de ses deux fragments symphoniques. — En somme, soirée intéressante jusqu'en ses indécisions. La curiosité est éveillée, espérons que la vogue va suivre.

*** La maison Repos vient de publier trois compositions de musique religieuse qui sont des œuvres de maîtres, et qui, toutes presque inconnues en France, occupent depuis longtemps une place importante dans les chapelles-musique d'Italie et d'Allemagne. La première est la messe à 3 voix égales, de Mercadante ; la seconde un admirable *Magnificat* avec soli et chœur, dit de Cherubini, et pendant longtemps attribué à cet illustre compositeur de musique sacrée ; la troisième consiste en une messe *brève* et à trois voix égales, de Lachner, véritablement populaire en Allemagne où elle est constamment chantée par toutes les sociétés chorales, quel que soit le degré de leurs forces.

Ces trois ouvrages recueillis dans l'ancienne chapelle royale de Turin par M. Sain-d'Arod qui les a apportés en France il y a quelques années, n'avaient pas d'autre accompagnement que celui de l'orchestre : c'est ce même artiste qui a traduit l'accompagnement pour l'orgue, expressément pour la maison Repos.

Pour toutes nouvelles : *Le Gérant*, E. REPOS.

Roanne. — Imprimerie MARION et VIGNAL.

LE PLAIN-CHANT | DIXIÈME ANNÉE N° 11. — NOVEMBRE 1869 | LA PAROISSE

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ETRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les neuf premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 73 francs au lieu de 108 francs, pour les abonnés à la dixième année 1869.

SOMMAIRE.

DU PROGRÈS EN MUSIQUE:

LES AMÉLIORATIONS A APPORTER DANS LE SYSTÈME DE L'ENSEIGNEMENT. — NÉCESSITÉ D'ÉTUDIER L'ART DANS SON HISTOIRE.

(Suite et fin).

Bien que cet exposé, malheureusement trop exact, de notre enseignement élémentaire, ne soit pas des plus flatteurs, ce n'est rien encore en comparaison de celui qui a trait à l'enseignement transcendant. Ici la confusion est à son comble, la tour de Babel est en permanence, et il faut une certaine dose de bon sens et de perspicacité pour ne pas se perdre au milieu de ce dédale inextricable de propositions opposées, d'assertions contradictoires.

Selon Euler (1), le principe du plaisir que peuvent causer les intervalles harmoniques réside dans la simplicité des rapports numériques qui les représentent. Plus ces rapports se compliquent, moins l'esprit les perçoit facilement, et par conséquent, moins les intervalles sont consonnants. Cette théorie, séduisante au premier aperçu, trébuche malheureusement après quelques pas. La *quarte* est déclarée plus consonnante que la *tierce majeure*; la *seconde* est mise au même rang d'euphonie que la *sixte* et la *tierce mineure*; puis, à partir de là, le savant marche de contradictions en contradictions. Tandis que Rameau fait engendrer les harmoniques par le son fondamental, Tartini (1) veut, au contraire, que celui-ci soit produit par les harmoniques; et n'arrive qu'à travers mille obscurités à poser quelques règles pratiques tout-à-fait arbitraires, et qui n'ont qu'une liaison fort hypothétique avec le principe générateur de la théorie. Levens (2) et Ballière proposent de lever toute difficulté en donnant huit notes à notre gamme qui n'en a que sept; mais, par là même, ils sortent des conditions essentielles de la tonalité, et détruisent ce qu'ils prétendent expliquer. Sorge (3), et plus tard Moncigny, veulent une gamme qui commence par la dominante, ce qui n'est pas moins absurde. Vogler (4) établit en principe que tous les accords peuvent se faire indistinctement sur chacun des degrés de l'échelle chromatique, ce qui

(1) *Testamen novæ theoricæ musicæ ex certissimis principiis dilucidè expositæ* (Saint-Pétersbourg, 1749).

(1) *Trattato de musicà, secondo la vera scienzia dell'armonia* (Padoue).

(2) *Abrégé des règles de l'harmonie pour apprendre la composition musicale* (Bordeaux).

(3) *Vorgemach der musikalischen composition* (Lobeinstein).

(4) *Tonwissenschaft und Tonsetzkunts* (Manheim, 1776).

équivaut à la négation de toute tonalité. Enfin MM. H. Collet, Barbereau et autres, reculent d'un siècle, et, méconnaissant les lois de succession établies depuis Sorge, introduisent de nouveau dans la science une confusion qui remet tout en question.

Qu'on veuille le remarquer, nous n'avons cité qu'un petit nombre de théoriciens : à côté de ceux-ci se groupe une quantité considérable de publicistes, dont les systèmes s'éloignent plus ou moins de ceux qui viennent d'être indiqués, et augmentent d'une manière effrayante cette énorme confusion. Placez maintenant un élève au milieu de cet océan de contradictions, et dites ce qu'il saura, lorsqu'il aura dévoré toutes ces absurdités ! Déclarons-le, puisque c'est une vérité reconnue : avec un traité d'harmonie bien fait (1), il est facile d'apprendre cette science ; avec deux, cela devient déjà difficile ; avec trois, c'est impossible. Pourquoi donc tous ces systèmes qui rendent la science si aride et si peu attrayante ? L'harmonie, nous le répétons, est tout entière dans l'histoire de l'art ; pour quiconque possède préalablement la connaissance des faits historiques, cette étude n'exige pas plus de contention d'esprit que la première proposition de géométrie. Il n'y a que deux lignes, la ligne droite et la ligne courbe.

Par cela même que, depuis un siècle, la musique s'est faite plus exclusivement dramatique, elle s'est soumise davantage au jugement des masses ; mais pour acquérir leurs suffrages, elle n'est que trop souvent descendue de son piédestal. Au lieu de chercher à produire des émotions profondes, un grand nombre de maîtres se sont bornés longtemps à exciter le plaisir des sens, et ont pris ainsi le moyen pour le but. De nos jours encore, la musique n'est, pour quelques-uns, qu'un amusement, un passe-temps agréable, un divertissement innocent. De là, un sensualisme qui est une véritable plaie de l'art ; de là, ce funeste penchant à considérer la musique comme une affaire de mode, et les productions de cet art comme éphémères ; de là, le peu de confiance du génie dans sa force et sa supériorité ; de là, cette tendance que l'on remarque en lui, à éparpiller sa sève dans des ouvrages écrits avec la rapidité des choses du métier, et à se mettre à la suite de la foule, au lieu de se placer à la tête de son siècle, de le dominer de toute sa hauteur ; de là, enfin, cette disette de plus en plus sensible d'œuvres consciencieuses, remarquables, originales, ce débordement de productions légères, agréables quelquefois, d'un style gracieux, couvertes de paillettes, mais trop vides d'inspirations, œuvres sans force, privées d'avenir, qui se traînent terre à terre dans les routes battues, n'ont d'autre mérite que celui d'être filles de la mode et de la fantaisie ; qui sont à la musique élevée, empreinte de philosophie, à l'esthétique de l'art, en un mot, ce qu'une statuette est à l'Apollon du Belvédère, un tableau de genre au jugement dernier de Michel-Ange, une chansonnette à un poème épique.

L'étude de l'histoire de la musique aurait seule assez de puissance pour faire contrepoids à cette funeste influence qui eût depuis longtemps envahi tout le domaine de l'art, si le génie du maître allemand Meyerbeer n'était venu, depuis un quart de siècle, en reculer les limites. En voyant quelle haute idée les penseurs de tous les temps ont eue de l'action de l'art musical sur les mœurs et la civilisation, ceux qui le cultivent comprendraient bientôt qu'il n'est pas destiné seulement à bercer nos sens, mais à former le cœur, anoblir l'esprit, élever l'instinct du beau, modérer les passions, rendre le courage à l'homme au milieu des misères qui l'obsèdent, mettre un baume salutaire sur toutes les douleurs de l'humanité (1).

Croit-on que ces considérations et bien d'autres encore que nous regrettons de ne pouvoir développer ici, ne relèveraient pas puissamment la musique dans l'esprit des initiés, bientôt même dans celui des profanes, et ne finiraient pas par lui rendre infailliblement le rang et l'éclat qu'elle semble menacée de perdre ? Croit-on qu'un jeune maître qui sent bouillonner dans son imagination des formes neuves, hardies, les refoulerait encore avec la crainte de subir le premier échec de M. Wagner, à Paris, lorsqu'il verrait les conceptions du génie arriver victorieusement à la gloire et à l'immortalité, quand bien même les contemporains ont pu les méconnaître un jour ? Alors la musique marcherait l'égale de la poésie et de la littérature, ce qui doit être : alors on pourrait appliquer aux musiciens ce que la Bruyère dit si excellemment des littérateurs : « Celui qui n'a

(1) Principalement le *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, par A.-J. VIVIER. Bruxelles et Paris, 1862. Katto, édit.

(1) *Accedit musica cœteris non inferior, quæ brutas bestias curat, memoriam firmat, dura lenit, animos excitat, iram sedat, seditiones sopit, tristitiamque pellit* (HUGO GROTIUS).

» d'égard, en écrivant, qu'au goût de son » siècle, songe plus à sa personne qu'à ses » écrits : il faut toujours tendre à la per- » fection ; et alors cette justice qui nous » est quelquefois refusée par nos contem- » porains, la postérité sait nous la ren- » dre (1). »

Enfin, il est une grave considération que nous ne devons pas passer sous silence. Longtemps calomnié, longtemps considéré comme le produit d'une époque barbare, comme l'essai informe d'une civilisation à l'état d'enfance, l'art religieux s'est tout à coup relevé dans ces derniers temps, et, grâce aux travaux de quelques hommes d'élite, on peut espérer que la musique d'église ne tardera pas à sortir de ses ruines, aussi pure, aussi resplendissante que jamais. Il devient de plus en plus évident, pour tout esprit judicieux et attentif, qu'une faute énorme a été commise au XVI[e] siècle, en intronisant le culte sacrilége de la forme dans une religion où elle n'est, et ne peut être admise que comme le symbole de l'idée. On a compris que ce n'est point l'art au point de vue esthétique, car l'art n'existe qu'à la condition d'être à sa place :

Descriptas servare vices, operumque colores
Cur ego, si nequeo, ignoroque, poeta salutor ?

Cette salutaire rénovation de l'art chrétien peut être considérée comme accomplie dans les esprits supérieurs, et commence même à passer dans les faits. La musique ne pouvait demeurer en arrière, et étrangère à cette grande et heureuse impulsion. Déjà des publicistes, des théoriciens dont le nom est une autorité, se sont mis à la tête du mouvement et le propagent avec ardeur (2). Déjà des tentatives ont été faites sur plusieurs points pour ramener dans l'Eglise les saines et nobles traditions des Palestrina, des Marcello, des Vogler, etc., tombées aujourd'hui en désuétude : mais, il faut le dire, ces efforts n'ont point encore obtenu le succès qu'ils méritent, et plus d'un auteur renommé de nos jours aurait à regretter d'avoir publié dans des recueils, si on les lui signalait ici, des pièces religieuses où le texte, la prosodie, le style, le sens même de la langue ecclésiastique, sont traités d'une façon presque barbare, et que les chapelains devraient exclure du répertoire d'une maîtrise. Voilà pourquoi les Israélites, les Luthériens restent nos maîtres et nos modèles en ce genre; leurs chants religieux ont toujours une forme plane, ils sont grandioses, simples et solennels à la fois, et ne ressemblent en rien à ces messes, à ces psaumes signés quelquefois d'un beau nom musical, mais que l'on appelle improprement de la musique religieuse, que l'on ne peut considérer que comme de la musique de théâtre ou de concert, placée sur des textes latins et exécutée *dans* l'église.

La répugnance que manifestent d'ailleurs en général, pour tout ce qui sort de leur pratique journalière, les musiciens qui ne savent que la musique ; la funeste coutume que le sensualisme leur a causée de tout mesurer à la satisfaction qu'ils éprouvent, et non à la nature de l'émotion qu'ils doivent ressentir; l'habitude déplorable qu'ils ont contractée de tout juger au premier aperçu et de déclarer ridicule ce qu'ils ne comprennent pas immédiatement ; enfin, le profond dédain qu'ils affectent pour les productions de leur art qui datent du siècle précédent, toutes ces choses sont des obstacles sérieux dont il faut tenir compte, et qui, s'il ne leur est pas donné d'empêcher une aussi désirable révolution, peuvent au moins la rendre aussi longue que laborieuse.

Ces obstacles, il appartient à l'histoire de les aplanir, en enseignant aux artistes les véritables conditions de la musique religieuse, et la part qui peut être faite à l'invention sans attenter en rien aux droits imprescriptibles de la tradition. Ainsi, l'art musical sortirait de cette confusion des genres contre laquelle réclament avec tant de raison tous les esprits judicieux ; il aurait sa forme religieuse, comme il a sa forme dramatique ; il aurait deux sources distinctes d'émotions ; ce serait là un perfectionnement réel dans l'art, ce serait le véritable progrès que l'on semble chercher infructueusement, et que le grand maître Meyerbeer a encore indiqué, il y a peu d'années, dans son psaume 93, qui est bien le plus grand chef-d'œuvre moderne de musique religieuse.

Ce mot de progrès nous amène naturellement à dire un mot de la seule objection quelque peu sérieuse que font les musiciens, lorsqu'on leur propose d'exhumer les anciens monuments de leur art. A quoi bon, disent-ils, remettre en lumière les produits oubliés d'une science au berceau ? La musique est arrivée, de nos jours, à sa perfection ; pourquoi la faire rétrograder jusqu'au temps où elle bégayait ses premiers accents ?

Un semblable argument ne saurait sou-

(1) LA BRUYÈRE : *Des Ouvrages de l'esprit*, chap. I.
(2) MM. Niedermeyer, J. d'Ortigue, Danjou, Gounod.

tenir l'examen : d'abord personne ne propose de revenir aux premiers essais de la musique ; mais bien de remettre en lumière les chefs-d'œuvre produits à une époque de perfection relative. Ce sophisme des musiciens vient de ce qu'ils se font une fausse idée de ce qu'on doit appeler perfection et progrès, en matière artistique. Ils ont comparé les progrès de leur art aux progrès des sciences ; ils ont cru à la perfectibilité par trop indéfinie de la musique, comme on peut croire à la perfectibilité indéfinie des mathématiques, et c'est une erreur capitale ; il n'y a pas d'analogie entre ces choses.

Dès qu'un art est arrivé à produire les émotions les plus vives selon l'idée sociale ou religieuse qu'il formule, d'après le type qu'il doit reproduire, il a atteint la perfection. On peut, il est vrai, introduire dans cet art certaines modifications de détail, faire ressortir certaines conséquences du principe qui le domine ; il y a alors transformation, mais non progrès ; l'art se modifie, mais il reste stationnaire en ce sens que ses principes fondamentaux demeurent intacts ; les émotions qu'il produit n'ont varié ni dans leur intensité, ni dans leur nature ; les formes secondaires seules ont subi des modifications.

Pour qu'il y ait réellement progrès, il faut, ou que l'art s'enrichisse de formes radicalement neuves, sans abandonner les anciennes, ou qu'il produise des émotions nouvelles, inconnues jusqu'alors, plus profondes, plus vraies, plus appropriées au but qu'il se propose d'atteindre. Ainsi, prétendre que cet art soit glorifié sous toutes ses faces, vouloir qu'il reçoive toutes ses applications, qu'il éveille toutes les émotions qu'il peut produire, qu'il fasse vibrer tour à tour toutes les cordes du cœur humain, c'est se montrer éminemment progressif. Par contre, ne l'accepter et ne le comprendre que sous un seul aspect ; lui interdire toute autre forme que la forme actuelle, anéantir tous les genres en les mêlant, en les confondant au lieu de chercher à leur conserver précieusement leur caractère propre et normal, ce n'est faire autre chose que de combattre un progrès véritable, et se poser en Procruste de l'art. Les musiciens ne sont donc pas plus fondés à renier saint Grégoire et saint Jean Damascène, Charlemagne et le roi Robert, saint Germain et Alcuin, saint Bernard et Léon X, Okeghem et Palestrina, sous prétexte des prétendus progrès de leur art, que les peintres et les poètes ne le seraient à vouer à un éternel oubli Zeuxis, Homère, Phidias, Virgile, Dante, et nos vieux imagiers du moyen-âge, en vertu des changements de formes introduits après eux, soit dans la versification, soit dans les arts de représentation. Les premiers ont autant de droit à notre respect et à notre admiration que les seconds ; car assurément la musique des uns n'est pas inférieure à la poésie, à la peinture et à la sculpture des autres.

Du reste, si cette singulière propension des musiciens à exalter outre mesure et exclusivement l'art de leur époque a un mérite quelconque, ce n'est certainement pas celui de la nouveauté. Horace se moquait déjà assez agréablement, à son époque, de cette courte vue de l'esprit. « Nous avons atteint le comble de la perfection ; nous l'emportons sur les Grecs dans la peinture, dans la musique et dans la lutte, » était un langage qui excitait la verve du malicieux Epicurien (1). Au XVe siècle, Tinctoris, écrivain didactique fort en renom, disait sérieusement que toute la musique composée avant l'époque où il vivait, ne valait pas la peine qu'on en parlât ; mais que celle que l'on écrivait de son temps était digne d'être entendue, non-seulement par les héros, mais par les Dieux immortels en personne (2). A l'apparition de Lulli, de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Rossini, de Meyerbeer, on a répété à satiété cette billevesée. Un auteur du siècle dernier a même avancé que la musique n'avait commencé qu'avec Lulli (3). A laquelle de toutes ces assertions singulières faut-il prêter quelque attention ? Est-ce donc avec un enthousiasme de ce genre qu'on peut faire de l'esthétique ? Alors tout est beau, tout est laid, selon le caprice, les passions de chacun, suivant la mode du jour. Alors ne disons plus que les arts sont marqués du sceau de l'immortalité, mais disons que ce sont des jouets d'enfant, qui font aujourd'hui notre joie, et que nous briserons demain !

Soyons donc moins exclusifs : reconnaissons hautement qu'à notre époque un art qui renierait son passé, ne peut avoir d'avenir ; entourons d'une auréole glorieuse les noms illustres des maîtres de tous les temps, et ouvrons un vaste espoir d'immortalité aux talents qu'un avenir moins parcimonieux peut nous réserver : ayons des idées plus élevées d'une science qui

(1) HORATIUS, *Epist.* I, *lib.* 2.
(2) TINCTORIS, *Manuscr. Fayoll.*
(3) LABORDE, *Essai sur la musique*, t. I, p. 57.

met l'homme en communication si intime avec l'idéal et l'infini, et donne accès, dans le monde intellectuel, aux esprits les plus incultes ; étudions la musique à toutes les époques de son histoire, à toutes les phases des révolutions qu'elle a subies : rendons nous compte de sa destination et de son objet ; habituons-nous à considérer la pensée comme le principal, la forme comme l'accessoire ; faisons-nous ainsi une noble et large esthétique ; et alors la théorie des sons n'aura plus pour nous d'obscurités ni d'anomalies ; alors nous ne serons plus tentés de condamner de prime abord toute production dont nous n'avons pas immédiatement l'intelligence, et nous apprendrons à demander à l'art moins de jouissances matérielles qu'une profonde impression morale.

C'est à la fin de notre siècle, croyons-le, qu'il est réservé de résoudre une grande question, savoir : si l'une des plus belles formes de la pensée pourrait se perdre dans les fondrières du matérialisme ; ou bien si, se relevant de toute sa hauteur, et ceignant son diadème divin, la musique inscrira sur son drapeau cette maxime *sine quâ non* de tout art ; le style varie, mais l'esprit subsiste ; la forme change, mais le génie et la beauté sont éternels et impérissables.

SAIN-D'AROD.

SAINTE CÉCILE

(22 novembre.)

Le *Mercure* de l'année 1732 publia un article dans lequel il examinait quels pouvaient être les titres qui avaient décidé les musiciens à prendre pour patronne sainte Cécile. Cet écrit, qui date de cent trente-deux ans, est intitulé : *Lettre à M. H..., chanoine de l'église cathédrale de****. Après avoir constaté et relevé plusieurs erreurs historiques, il prétend combattre des habitudes prises à grand tort, en contestant à sainte Cécile son éducation, ses talents, tout en un mot, sauf la palme du martyre ; et, tout en la laissant dans le ciel parmi les bienheureux, il interdit désormais aux peintres de lui mettre des instruments de musique entre les mains, et aux musiciens de la célébrer comme ayant aimé, protégé ou cultivé leur profession.

La légende qui nous a conservé des détails sur sainte Cécile suppose qu'elle était née à Rome, issue d'une famille patricienne ; bien que païenne, elle avait été élevée dans les pratiques du christianisme, et avait fait vœu de virginité. Cependant un jeune homme nommé Valérien, fort épris de sa beauté, l'avait demandée en mariage, et obtenue de ses parents. Elle le convertit au premier jour de ses noces, et sans avoir manqué à la résolution prise par elle de ne pas contracter d'union. Elle attira aussi à ses croyances, Tiburce, son beau-frère, et un officier du nom de Maxime ; ils furent tous trois arrêtés et condamnés à mort. Quelques jours après, Cécile eut le même sort et périt au milieu des tourments. Les uns veulent que son martyre ait eu lieu à Rome, d'autres en Sicile ; ceux-ci prétendent que c'est en 176 et 180, ceux-là soutiennent que c'est vers 230, au temps d'un préfet de Rome appelé Almaque, personnage absolument inconnu, mais qui aurait exercé ses fonctions sous l'empereur Alexandre Sévère, qui, comme on le sait, ne persécuta jamais les chrétiens.

Choqués des variations et des contradictions qui ne sont ici que sommairement indiquées, les meilleurs théologiens, et les historiens ecclésiastiques les plus savants n'ont pas hésité à rejeter la légende de sainte Cécile, tout en l'admettant au nombre des saintes ; car, si son nom ne se trouve pas dans le calendrier romain rédigé sous le pape Libère, au milieu du IVe siècle, il se lit dans les plus anciens martyrologes et dans le canon de la messe. De plus on sait que son culte existait à Rome avant l'an 500, puisque une église lui était déjà consacrée. Nous indiquons pour mémoire, que la découverte de son corps fut faite après une vision qu'avait eue le pape Pascal Ier, et que ce pontife fonda en son honneur une église et un monastère.

On voit donc qu'en admettant comme réellement authentiques les actes du martyre de sainte Cécile, cette jeune vierge n'appartiendrait aucunement à la profession musicale ; mais, a-t-on dit, ces actes ajoutent qu'en chantant les louanges du Seigneur, elle joignait souvent à son chant la musique instrumentale. Or, c'est ce que les actes ne disent point. Après avoir représenté Cécile comme portant un cilice sous ses habits dorés, et parlé de l'amour qu'elle avait inspiré à Valérien, ils disent que, son mariage ayant été décidé, le futur époux fit préparer le lit nuptial. Voici la traduction exacte de ce passage, sur lequel, comme on va le voir, est établie toute la réputation musicale de sainte Cécile.

« Le moment vint de placer le lit nuptial, et tandis que *les instruments résonnaient*, Cécile, *dans son cœur, chantait pour Dieu seul*, en disant : Puisse mon cœur et mon corps se conserver sans tache, afin que je ne sois pas confondue ! Et, accompagnant ses prières de jeûnes de deux et trois jours, elle mettait ses craintes sous la protection du Seigneur ; elle invoquait les anges par ses supplications, elle s'adressait aux apôtres en versant des larmes, etc. » *Venit dies in qua thalamus collocatus est, et cantantibus organis, illa in corde suo soli Deo decantabat, dicens : Fiat cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar. Et biduanis et triduanis jejuniis orans, commendabat Domino quod timebat ; invitabat angelos precibus, lacrymis interpellabat apostolos*, etc.

C'est pourtant ce texte seul qui a pu décider les musiciens à prendre sainte Cécile pour patronne. Or il suffit d'un peu d'attention pour voir que les mots *cantantibus organis* ne s'appliquent aucunement à la sainte, mais aux exécutants appelés pour la célébration de ses noces, comme cela se pratiquait pour tous les mariages dans les grandes familles. Il est même à remarquer que cette musique profane devait être peu agréable à celle qui en était l'objet, puisqu'au moment même où on l'exécutait, elle ne s'occupait que de pensées toutes spirituelles, et invoquait le Seigneur, les anges et les apôtres. Au surplus, si cette musique ne lui déplaisait pas, assurément elle ne devait faire sur ses sens aucune impression.

Malgré cela, le passage de la légende *Cantantibus organis* n'en a pas moins fourni le sujet d'une antienne dans la liturgie romaine, et cette antienne est devenue plus tard le texte d'une quantité innombrable de motets dont plusieurs sont d'une grande beauté. Lorsqu'au siècle passé, plusieurs évêques français réformèrent le bréviaire de leur diocèse, la légende de sainte Cécile, et par conséquent l'antienne *Cantantibus organis*, fut impitoyablement retranchée ; ce qui n'empêcha pas toutefois la fête de se conserver, lorsque des associations de musiciens jugeaient à propos de faire chanter une messe en l'honneur de leur patronne. Il existait même, dans certaines églises, des fondations de prix pour le meilleur motet ou hymne à la louange de sainte Cécile. Au Mans ainsi qu'à Evreux, le concours s'annonçait et se jugeait à peu près comme pour les prix académiques. Après avoir exécuté l'hymne dans la cathédrale, on décernait à l'auteur une médaille d'argent, portant d'un côté l'effigie de la sainte, et de l'autre les armes du chapitre. Cet usage provenait vraisemblablement d'une fondation bien plus ancienne.

Il y a lieu de penser que l'usage de donner sainte Cécile pour patronne aux musiciens est venu d'Italie, et s'est répandu de plus en plus depuis que d'admirables tableaux ont donné une sorte de consécration à la fausse légende de sainte Cécile. Quantité de peintres, en effet, depuis Raphaël, le Dominiquin et Carlo Dolce jusqu'à Paul Delaroche, ont lutté de talent à qui représenterait cette vierge martyre ; et la plupart ont cru devoir lui mettre des instruments entre les mains, circonstance indiquée d'autant plus volontiers par les artistes que, dans les tableaux destinés aux églises, les occasions de représenter les arts en action sont excessivement rares, si l'on en excepte l'exécution vocale et les concerts célestes. Ici, comme toujours, Raphaël, même aux yeux de ceux qui lui ont trouvé des défauts, l'a emporté. Il a mieux saisi son sujet que tous les autres peintres, et l'a exécuté avec plus de bonheur. Il a représenté sainte Cécile debout, et préoccupée d'un concert céleste exécuté par des anges, ainsi que l'indiquent le rayonnement et les traits inimitables que l'artiste a su donner à son visage ; elle arrive graduellement à l'état d'extase, et alors, ne se croyant plus sur terre, elle laisse échapper l'instrument qu'elle tenait entre ses mains.

Cet instrument est une sorte d'orgue portatif ; mais il est difficile de croire qu'une jeune fille eût pu soutenir un instrument de ce genre, même en le supposant de très-petite dimension ; et d'ailleurs on ne comprend pas où était placée la soufflerie, ni comment le soufflet pouvait être mis en mouvement. On regrettera toujours que les peintres des siècles précédents n'aient pas été plus exacts dans l'exécution de certains attributs. Paul Delaroche n'a pas voulu mériter cette critique : l'orgue touché par sainte Cécile dans le tableau qu'il a composé en 1836 est soutenu et soufflé par deux anges agenouillés devant elle.

Du moment que l'on adoptait l'opinion qui donnait sainte Cécile comme habile musicienne, il était naturel de lui faire jouer l'instrument religieux par excellence, celui dont les églises ont adopté l'usage. Toutefois on ne s'est pas tenu à

celui-ci : le Dominiquin a mis dans les mains de la sainte une basse de viole qui bien certainement n'existait pas au temps où elle vivait; d'autres lui font pincer la harpe, et donnent à cet instrument une forme qui paraît n'avoir jamais été connue chez les anciens Romains. Mais les fautes de ce genre sont assez communes chez les peintres.

Ce n'est point dans les églises consacrées à sainte Cécile et assez nombreuses en Italie, qu'il faut chercher les plus beaux tableaux qui célèbrent sa vie et son martyre, mais on peut y aller entendre, le 22 novembre de chaque année, la musique sinon la meilleure, du moins la plus bruyante qui se fasse dans chaque endroit. La dévotion pour cette sainte est allée jusqu'à fonder des offices qui, d'après l'intention du testateur, doivent être chantés par un nombre déterminé de musiciens rémunérés à cet effet. Cependant ces églises ne sont pas toutes très-bien dotées, et au commencement du siècle dernier, un personnage grave écrivait dans des mémoires que, revenant de Rome en 1709, il passait dans une ville des Etats pontificaux où se trouvait une église de sainte Cécile. C'était un dimanche soir : « Y étant entré, il trouva le curé qui disait vêpres tout seul : mais le son de sa voix était admirablement secondé par un grand nombre de petits oiseaux qui faisaient entendre dans la tribune de l'orgue un gazouillement très-agréable. S'étant informé de l'origine de cette étrange musique, on lui raconta que ces oiseaux étaient nourris là comme dans une volière, où ils faisaient un concert pour honorer sainte Cécile, et que la paroisse n'ayant pas assez de revenus pour faire chanter l'office d'autres jours que celui de la fête patronale, on se contentait, pendant le reste de l'année, des services de ces petits musiciens. » En dédommagement, on n'épargnait rien le 22 novembre, et tous les enfants de sainte Cécile tenaient à honneur de se réunir en ce jour pour fêter leur patronne.

A. Merlé.

CHRONIQUE

⁂ Si, comme le dit un vieux proverbe — et tous les proverbes sont vieux — *tout ce qui brille n'est pas d'or*, on peut affirmer également que tout ce qui retentit et résonne dans nos églises n'est pas toujours de la musique religieuse. Ce mot de musique, sous lequel les Grecs entendaient tant de choses, c'est-à-dire presque l'ensemble des connaissances humaines, a aussi, chez les peuples modernes, des significations très-diverses. Il en est de la musique comme de la poésie, sa sœur; il y en a pour tous les âges, pour toutes les conditions et pour toute espèce d'oreilles. Tel qui se délecte aux flons-flons d'un pont neuf, restera insensible à une symphonie de Beethoven, et celui qui s'extasie à entendre la messe d'Adolphe Adam, pourra bien n'éprouver qu'un mortel ennui à écouter celles de Beethoven, de Weber, ou même la *messe du Sacre*, de Cherubini.

Et pourtant, sous la diversité de ces goûts mobiles, il y a un goût permanent, sous ces sensations transitoires de la nature humaine, il existe une loi du beau, qui ne vit pas comme la rose, seulement l'espace d'un matin. C'est donc avec raison, dit La Bruyère, qu'on dispute des goûts, car il ne peut pas y avoir de vérité sans erreur, et le beau suppose l'existence de son contraire, le laid. C'est ce que les philosophes appellent la simultanéité du fini et de l'infini, dualité inévitable dans l'esprit humain, clair-obscur qu'on retrouve dans toutes les manifestations de la vie. Pour nous qui supportons le poids du jour à travailler humblement à la vigne du Seigneur, sans méconnaître le prix des choses qui passent et qui durent plus d'une semaine, nous ne cachons pas que nous avons un grand faible pour ce genre de musique et de poésie qui, comme dit la chanson, « est de toutes les saisons. »

Mais la messe d'Adam, chantée en l'honneur de la fête de sainte Cécile, à Saint-Eustache, n'est pas du nombre de celles-là : il serait assurément superflu d'en donner de nouveau les motifs; nous les avons d'ailleurs indiqués généralement dans notre chronique du mois dernier, en parlant des convenances du style religieux, de l'emploi de l'orchestre, des exigences du texte et de la prosodie latine, etc., autant de choses qui paraissent avoir été lettre morte pour le charmant compositeur d'opéra-comique français.

De tous les musiciens de notre époque qui, depuis Niedermeyer, ont écrit sur les textes latins, il en est un particulièrement qui a saisi l'esprit liturgique, qui a su écrire de la belle musique pour l'Eglise, qui a respecté les exigences des textes en se conformant aux lois de la prosodie : c'est M. Gounod. Nous l'avons déjà cons-

taté, l'année dernière, en un article spécial, et nous sommes heureux que la circonstance nous ait permis de le mentionner ici de nouveau.

*** La protestation dont nous avions parlé dans notre livraison de septembre, contre l'immixtion de membres amateurs au sein des jurys des concours d'orphéons, a été signée par la plupart des présidents et directeurs de Sociétés chorales et instrumentales de la ville de Lyon et de l'agglomération lyonnaise, qui forment un chiffre de plus de six mille adeptes de la musique populaire. C'est là un fait significatif, et qui, tout en rendant un hommage mérité aux observations justes et loyales présentées à Annecy par M. Laurent de Rillé, en face des prétentions de M. J. Monestier, simple amateur, avertira sans doute suffisamment les commissions organisatrices dans les villes qui ont formé des projets de concours pour la prochaine saison, et qui désirent que ces organisations comme ces concours soient chose sérieuse.

En tête des noms qui couvrent ce document si important pour les plus vrais intérêts de l'art populaire, nous avons remarqué celui de M. Joseph Luigini, premier chef d'orchestre du Grand Théâtre impérial de Lyon, directeur de la célèbre Fanfare lyonnaise, et président de la grande association en secours mutuels, que son esprit de convenance et son caractère plein de délicatesse et d'équité ont naturellement porté à l'accomplissement de cet acte d'honorable dévouement aux nombreuses Sociétés de la région du Rhône, qui, d'ailleurs, ne veulent plus se voir donner pour juges des amateurs plus ou moins médiocres, et d'un mérite souvent inférieur à celui de leurs chefs ordinaires.

Au surplus, MM. Ambroise Thomas, Gounod, Félicien David, Gevaërt, Bazin, Victor Massé, Prosper Pascal, Ernest Reyer, Elwart, etc., ne se sont jamais refusé à aller présider des concours dans les villes du Nord, dont les municipalités leur ont fait l'honneur de solliciter leur assistance. Celles du midi savent assurément s'y prendre avec la même politesse, les mêmes égards ; et toutes les fois que des commissions libres ou composées d'hommes éclairés éviteront de procéder comme à Grenoble ou à Annecy, ces mêmes notabilités s'empresseront d'honorer ces concours de leur présence, et d'en sanctionner les résultats par l'autorité de leurs noms. *(Opinion Nationale).*

*** On écrit de Lyon, le 26 novembre : Un grand nombre d'évêques venant des départements de l'Est, de l'Ouest, du Nord, ainsi que de l'Angleterre et de l'Irlande, pour se rendre au Concile, s'arrêtent dans notre ville, et montent dire leur messe au sanctuaire si renommé de Notre-Dame de Fourvière. Nous avons eu, ces jours derniers, Mgr Manning, archevêque de Westminster, qui a séjourné à Lyon et visité toutes nos églises. Cet illustre converti, qui est devenu l'une des lumières du monde catholique, a laissé à tous ceux qui l'ont approché une haute idée de sa distinction, de sa modestie et de son affabilité.

C'est Mgr de Charbonnel, missionnaire, évêque de Toronto (Canada), qui doit représenter à Rome le cardinal de Bonald, dont il est le délégué, et qu'il suppléait déjà depuis quelques mois dans notre diocèse, pour les ordinations, les visites pastorales, l'administration du sacrement de Confirmation, la consécration des églises nouvelles, etc.

*** C'est M. Blanchon, éminent citoyen lyonnais, qui a été chargé d'aller à Rome porter les magnifiques ornements pontificaux offerts au Saint-Père par les catholiques de notre grande et religieuse cité, ornements à la confection desquels on travaillait nuit et jour depuis plus d'un mois. On peut affirmer que jamais encore rien d'aussi beau n'avait été fabriqué dans ce genre d'industrie tout spécial à Lyon.

C'est le 8 décembre, fête de *l'Immaculée-Conception*, que l'église Primatiale célèbre pour la première fois ses offices d'après les nouveaux livres conformes à la liturgie romaine, et qui ont été distribués depuis quelques semaines au clergé des nombreuses paroisses urbaines.

On attend toujours impatiemment la nomination du Prélat coadjuteur qui doit suppléer Mgr le cardinal de Bonald dans l'administration de notre vaste diocèse.

*** Le concours d'harmonie écrite et d'instrumentation des élèves militaires du conservatoire impérial de musique formés dans les classes de MM. J. Bazin et Jonas, a eu lieu sous la présidence de M. Auber. En voici le résultat. 1er prix, à l'unanimité : M. Eybert, du 3e régiment du génie. 2e prix : M. Jacob, du 88e de ligne. — 1er accessit : MM. Houziaux, du 10e de ligne, et Gassian, du 65e de ligne. 2e accessit : M. Brouchier, du 32e de ligne, 3e accessit : M. Meyer, du 16e de ligne.

*** Le théâtre Italien de Paris vient de représenter un chef-d'œuvre de musique classique, le *Fidelio* de Beethoven, que l'on n'avait pas entendu depuis près de vingt cinq ans. C'est moins à la vérité un opéra dramatique qu'un choix de morceaux d'ensemble pour le concert. On ne peut donc qu'engager tous les amateurs à aller entendre cette admirable musique, fort bien interprétée par des artistes dont on connaît la valeur, et merveilleusement accompagnée par l'orchestre.

*** A propos de la fête de l'Immaculée-Conception, et surtout de l'ouverture du Concile, des messes en musique seront chantées dans la plupart des grandes paroisses de Paris. Partout l'office sera précédé par le chant du *Veni Creator*.

Pour toutes nouvelles : *Le Gérant*, E. REPOS.

Roanne. — Imprimerie MARION et VIGNAL.

LE PLAIN-CHANT | DIXIÈME ANNÉE N° 12. — DÉCEMBRE 1869 | LA PAROISSE

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique, concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de Musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1869, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ETRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les dix premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 70 *francs au lieu de* 120 *francs, pour les abonnés à la onzième année* 1870.

SOMMAIRE.

LE CONCILE

Pour la première fois, depuis trois siècles, Celui qui gouverne l'Eglise convoque un Concile universel, vénérable assemblée à laquelle rien ne peut être comparé ici-bas. Que sont en effet, en comparaison, les Académies qui ne réunissent qu'un petit nombre de savants, les assemblées de législateurs dont l'action ne se fait sentir qu'à un peuple, les congrès qui cherchent à apaiser les dissentiments de quelques monarques rivaux? Seules, les décisions d'un Concile œcuménique s'étendent à l'univers tout entier. C'est qu'elles concernent les intérêts de l'humanité dans ce qu'ils ont de plus large, la vérité et la justice, le temps et l'éternité. Voilà pourquoi ces décisions sont obéies par tous ceux qui, avec des mœurs et des intérêts différents, reconnaissent l'Eglise pour commune mère.

L'Eglise! c'est un de ses priviléges d'imprimer toujours à ses actes le cachet d'une inimitable grandeur; qu'elle souffre ou qu'elle triomphe, elle porte sur son front le sceau divin. On prit le Sénat romain pour une assemblée de rois: là se trouvaient des vieillards illustres, des chefs de familles patriciennes, devant qui les faisceaux consulaires s'étaient plus d'une fois inclinés; mais c'étaient, après tout, des hommes dont les passions dévoraient le cœur, et qui souvent, sous le voile du bien public, n'aspiraient qu'à se supplanter. Un Concile, c'est une réunion d'évêques, choisis pour enseigner les peuples, pour les conduire dans les voies du vrai et du bien; l'esprit de Dieu se repose sur une assemblée si auguste.

Jadis, les ambassadeurs de toutes les nations de l'Europe assistaient à ces grandes assises de la Chrétienté; de puissants monarques y prenaient place. Les conditions dans lesquelles les peuples se meuvent aujourd'hui, ne sont plus les mêmes, et cependant le Concile qui va s'ouvrir n'aura pas moins de splendeurs que ceux qui le précédèrent : car il doit s'assembler à Rome, centre de toutes les grandeurs véritables, et où tous les siècles ont laissé des traces de leur passage; en présence de ces ruines qui proclament la victoire du Christ sur le peuple victorieux de tous les peuples; dans cette ville appelée Eternelle, où jamais puissance humaine n'a pu prendre pied et se maintenir depuis que la majesté des Césars a pâli devant celle de ce Roi pacifique, dont le sceptre est la houlette du pasteur. Elle sera là cette assemblée sans égale, au milieu de tous les chefs-d'œuvre des arts

que le sentiment chrétien a fait surgir, sous les voûtes du temple le plus vaste qui existe dans le monde !

D'autres Conciles ont été aussi nombreux ; aucun, et ce sera un des signes distinctifs de celui qui va s'ouvrir, n'aura compté dans ses rangs des évêques de contrées si lointaines ; aucun n'aura représenté d'une manière plus complète les divers peuples qui couvrent la surface de la terre. Car il en est venu de toutes les régions que le soleil éclaire dans sa course ; les longues lignes de fer ont amené sur des chars rapides ceux des différentes parties de l'Europe, de la France, de l'Italie, de l'Espagne, de l'Allemagne et des Iles-Britanniques ; les contrées diverses de l'Amérique, depuis la Terre-de-Feu jusqu'aux plaines glacées qui avoisinent le pôle boréal, ont fourni leurs nombreux contingents ; les églises persécutées du Japon, de la Chine et de l'empire d'Annam, celles de la Péninsule indienne, qui reconnaissent saint François-Xavier pour apôtre, et celles qui, de nos jours, commencent à implanter leurs racines sur le sol brûlant de l'Afrique, sont représentées dans cette assemblée illustre. Les vieux noms de Jérusalem, de Constantinople, d'Alexandrie et de Smyrne, se mêlent à ceux des îles naguère encore inconnues de l'Océanie, dont les évêques arrivent sur des vaisseaux poussés par une force qui abrège les distances et change les années de route en un petit nombre de mois. C'est que jamais les domaines de l'Eglise n'ont été aussi étendus, car l'Eglise participe à la promesse faite à Celui qui a reçu les nations en héritage : *Tibi dabo gentes hæreditatem.* Aussi dans cette assemblée, comme dans un nouveau Cénacle, parlerait-on toutes les langues, si l'Eglise n'avait sa langue à elle, signe de l'unité qui est la base même du Concile, et cette langue est la plus noble de celles que la terre a jamais entendues.

Cependant, tandis que ces conducteurs des tribus diverses qui composent le peuple de Dieu vont se réunir pour délibérer en commun, leurs églises se tiendront en prières pour appeler sur eux les lumières qui viennent d'en haut. Ainsi le monde chrétien se confondra dans une même communauté de pensées, ne formant avec ses pasteurs qu'une seule union morale, prolongée d'une extrémité du monde jusqu'à l'autre ; sublime spectacle, digne de l'admiration des anges, au-dessus duquel il n'y a plus que l'assemblée des Saints réunis autour du trône de l'Agneau pour adorer Celui qui règne dans l'éternité.

Lors donc qu'après avoir évoqué devant lui toutes les erreurs que l'ennemi de notre race a semées en si grand nombre au milieu des hommes, le Concile aura prononcé ses infaillibles décrets, le Pontife qui seul avait le droit de le convoquer et qui de droit le préside, ouvrira ses lèvres augustes, et laissera tomber ces mots que les apôtres seuls et leurs successeurs ont jamais osé prononcer : *Visum est Spiritui Sancto et Nobis.* « Il a paru bon au Saint-Esprit et à Nous. » L'oracle sera porté sous toutes les latitudes du globe, et d'un bout du monde à l'autre, dans une acclamation unanime, on entendra les chrétiens fidèles répéter à l'envi : « Je crois ! »

LA SCIENCE MUSICALE

SON POINT DE VUE PHILOSOPHIQUE.

Des faits et des réflexions que nous avons présentés dans nos précédents articles, il résulte que nulle science, autant que la science musicale, ne nous paraît avoir été, dans les temps modernes, plus détournée de son principe, plus complètement isolée, dans la théorie et la pratique, des notions fondamentales qui sont la base de tout enseignement humain. En France, surtout, si les progrès de l'art se sont toujours manifestés plus lentement que dans les contrées d'outre-Rhin, la raison en est à un obstacle que nous ne devons pas nous lasser de signaler et de déplorer, et qui réside dans une inconcevable indifférence des musiciens relativement à la nature, à l'essence des éléments de la musique, et à ses rapports avec les autres connaissances. Tandis que, dans tous les objets sur lesquels s'exerce la pensée humaine, se manifestent cette ardente curiosité, cette disposition à tout approfondir, qui forment un des caractères les plus saillants de notre époque, les musiciens seuls, frappés d'inertie au milieu de ce mouvement général, restent volontairement dans une ignorance absolue des mystères qui les environnent ; acceptant sans discussion et sans examen les définitions, les traditions, les théories qu'on leur a transmises sans explication ; ils les transmettent, à leur tour, avec le même aplomb, sur la seule autorité de leur soumission aveugle, et d'une confiance aussi obstinée que peu intelligente.

Dans un pareil état de choses, qu'un écrivain se garde bien de vouloir porter le flambeau de la saine philosophie, c'est-à-dire de la lumière commune, du sens universel, sur les premiers matériaux d'une science incertaine et déplacée de son rang véritable ; de vouloir dégager les pures notions de ses éléments des notions obscures et fausses dont les a enveloppées l'esprit de système ; de substituer à des formules absurdes et sacramentelles l'expression intelligible et nette des lois générales appliquées à l'ordre des faits musicaux ; de pénétrer jusqu'à l'essence intime de ces divers principes qu'on nomme *consonnance* et *dissonnance*, *unisson* et *accord*, *mélodie* et *harmonie*, *mesure* et *rhythme*, etc., et de les rapporter d'une part aux lois de l'ordre général, d'autre part de les faire correspondre aux diverses puissances de notre être et aux conditions de l'organisation humaine ; — qu'il s'en garde bien, disons-nous, car à la moindre tentative, l'alarme se répandrait tout à coup dans le camp des musiciens. Compositeurs d'opéras et de messes, d'opérettes et de romances, de symphonies et de quadrilles, professeurs, instrumentistes, tous gens qui n'entendent pas être troublés dans leur quiétude routinière, se ligueraient d'un commun accord contre le rêveur factieux qui a prétendu faire de la musique une sorte de succursale de la théologie ; contre le téméraire qui a osé lever une main profane sur le palladium de l'école ; et, pour peu qu'il se sentît quelque velléité de démontrer l'impuissance des méthodes consacrées, à l'aide desquelles les théoriciens eux-mêmes avouent qu'aucun homme seul, quelles que soient son aptitude et son organisation, ne pourra jamais être initié aux mystères de l'harmonie, on crierait à l'anéantissement de la science musicale ; et, en ceci, on n'aurait pas tout à fait tort, car ce lourd et ridicule échafaudage de nomenclatures une fois renversé, toute la science de nos musiciens disparaîtrait dans le même abîme, et, retombant dans le vide de leur esprit, ils ne sauraient plus à quoi s'en prendre.

Les grands-prêtres des religions anciennes gagnaient les convictions des peuples, non en leur donnant une explication claire et satisfaisante des doctrines sacrées, mais en dominant leur imagination par l'aspect imposant de leurs cérémonies et la représentation de leurs mystères redoutables. Toutefois, ces grands-prêtres pénétraient jusqu'à un certain point dans le sens véritable de ces mystères, bien qu'il leur fût interdit de le divulguer à la foule. Il n'en est pas tout à fait de même de nos pontifes de l'art : ils professent réellement dans leur sanctuaire une science *occulte* pour eux-mêmes comme pour le vulgaire, sur lequel ils n'ont d'autre avantage que d'être parvenus, à force de patience et d'efforts de mémoire, à fixer dans leur tête un monstrueux assemblage de règles arbitraires et inflexibles, de formules grammaticales et matérielles dont il est aussi impossible de deviner l'esprit que de saisir la liaison.

Et quand ils ont à grand'peine élevé cet édifice scientifique, avec son appareil tout hérissé d'insurmontables difficultés ; quand ils l'ont divisé en une infinité de compartiments ; quand ils possèdent le secret de tous les détours, et que, tenant en main le fil du labyrinthe, ils en ont bouché soigneusement toutes les issues, pour se défendre de toute communication avec l'extérieur, avec la vie et la lumière communes, ils s'imaginent alors n'avoir plus rien à connaître des choses du monde ; ils s'enferment dans leur citadelle, prêts à foudroyer tous ceux qui du dehors viendraient porter un œil trop investigateur sur la forteresse redoutable. S'ils oublient que ce chimérique *cheval de bois* n'est, après tout, qu'une machine, un instrument destiné à obéir passivement aux ordres de l'intelligence et de la volonté ; que toutes les parties fonctionnantes de ce mécanisme doivent être en harmonie parfaite avec les diverses puissances de la volonté et de l'intelligence ; que l'on doit beaucoup moins étudier et l'ensemble et ses diverses parties, que la clarté de ses rapports avec l'être moral tout entier, son unique moteur ; que l'élément matériel n'a de valeur qu'autant qu'il reçoit sa loi et sa destination d'un principe spirituel qui s'assimile l'élément matériel ; en un mot, que l'art, tel qu'il est formulé et pratiqué, c'est-à-dire, ce composé de faits spéciaux, ne saurait avoir sa *raison* en lui-même, non plus que chaque fait n'a en lui-même sa loi, mais qu'il est subordonné aux lois fondamentales de l'intelligence et du sentiment universels.

Les géomètres, les algébristes, les mathématiciens, tout en opérant sur une série de faits qui s'enchaînent merveilleusement entre eux et qui se déduisent les uns des autres avec une rigoureuse exactitude, n'en confessent pas moins leur ignorance quant à la base, à la raison première de tous ces faits ; donnée mystérieuse, —qu'on

l'appelle *unité*, *grandeur* ou *quantité*, — qui contient l'infini, puisqu'elle engendre un nombre illimité d'opérations dans lequel l'esprit ne saurait concevoir de point d'arrêt. Les musiciens seuls, contre l'exemple des musiciens de tous les âges et des érudits contemporains, s'obstinent à parquer leur art dans des lisières matérielles. Au-delà de l'ordre de faits et de réalités qui constituent proprement le *matériel* de la science, ils ne voient rien que ténèbres et vide ; ou bien, s'ils conçoivent, hors de la sphère de la musique, quelques idées morales, quelques principes communs, quelques lois constantes, ces lois et ces principes n'ont pas un tel caractère d'universalité qu'ils puissent s'appliquer à leur art : entre cet art et ces principes, il y a tout un abîme, tout un infini. Que, dans les régions intellectuelles qui leur sont étrangères, tout se meuve autour d'un centre commun selon les lois d'une gravitation générale ; ou que toutes les existences séparées, errantes et vagabondes, marchent au hasard dans le vague ; que leur importe ? Ne se tiennent-ils pas fermes, eux, sur un point immobile et fixe : et, puisque rien ne change autour d'eux, puisqu'ils n'ont pas la conscience du mouvement de la sphère qui les entraîne, peut-on dire que la musique est soumise à une impulsion extérieure ? Ainsi, l'isolement de l'art, sa soustraction à tout ce qui se renouvelle, se développe et vit, constitue, pour les musiciens, le repos et l'ordre parfait ; tout ce qui est en dehors de ce cercle étroit, obéit à un ordre différent ou à une aveugle fatalité. Ordre ou désordre, cela leur est fort indifférent. Mais il faut prouver à ces musiciens qu'ils n'échappent pas dans leur spécialité à ce fatalisme, car si le mouvement doit avoir sa raison, le repos doit avoir sa loi aussi !

La musique n'a, dit-on, aucuns rapports avec les autres connaissances humaines, celles du moins que l'on appelle fondamentales ; car, quelle analogie peut-il exister, en effet, entre la musique, science des sons, et la théologie, par exemple, science des rapports de l'homme avec Dieu ? puis entre la musique et la philosophie, la médecine, les sciences naturelles, etc. ?

Premièrement, il me semble qu'en isolant ainsi la musique de l'ensemble des choses humaines, on détruit d'un seul coup la notion antique et universelle de cet art qui a toujours et partout été considéré non-seulement comme une science spéciale, ayant ses lois, ses principes particuliers et reposant sur un ordre de réalités distinctes, mais encore comme une science symbolique, qui était le lien des autres. Or, détruire une pareille science sans daigner l'examiner, sans dire pourquoi on l'anéantit, c'est plus qu'une témérité, c'est un vandalisme d'autant plus barbare qu'il n'a pas la violence pour excuse, qu'il s'exerce dans les ténèbres et à huis-clos, et qu'il n'a que l'ignorance pour principe. En second lieu, il faut voir si la musique, telle qu'elle est constituée aujourd'hui, et réduite, comme dit Villoteau, *à la pratique des sons*, c'est-à-dire à l'ordre spécial de faits et de réalités qui leur sont propres, n'a véritablement aucune espèce de rapports avec les connaissances humaines et les autres arts.

La musique, c'est la science de la combinaison des sons. Voilà sa définition technique. Le son, c'est la vibration de l'air, la parole de la nature, l'expression du mouvement et de la vie ; c'est aussi la voix chez l'homme. Donc, première analogie, fournie par les faits réels, de la musique avec ce qu'on appelle le concert et l'harmonie de l'univers, et avec la parole. Quels sont maintenant les éléments qui président à la combinaison des sons ? Il y en a deux principaux : le *nombre* et le *temps*, deux éléments primitifs, essentiels, qui président à tout, qui organisent tout.

De ces trois éléments, le son, le nombre et le temps, un seul, le son, est de l'essence même de la musique, et encore faut-il observer que, sans les deux autres, la musique n'existerait pas ; elle ne serait qu'un vain bruit. Les deux derniers sont des éléments généraux qui concourent également à la formation de tout ce qui a une organisation.

Qui est-ce qui préside à la génération des sons ? C'est le nombre, le nombre mystérieux, *ternaire* ou *quaternaire*. Qui est-ce qui préside à la division des sons en gammes diatonique, chromatique ? C'est encore le nombre. Qui est-ce qui fixe les intervalles ? Le nombre. Qui est-ce qui convertit ces gammes en une espèce d'alphabet musical ? Le nombre. Qui est-ce qui sollicite tel son ou tel accord après tel autre, de telle sorte que l'un forme un repos intermédiaire, et l'autre opère une résolution de la phrase musicale ?

SAIN-D'AROD.

(*La suite prochainement*).

LE CARILLON
DE SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS.

Sans inquiéter ceux qui chantent en chœur les louanges de l'utilitarisme, et qui semblent n'apprécier que les choses indispensables, sera-t-il permis de tenter une digression rapide dans le domaine de la frivolité, et de dire quelques mots de ces joujoux et de ces hochets des temps passés, qui n'amusaient pas que les enfants?

Il n'y a point, de par les rues et les boulevards, que des gens pressés courant d'un rendez-vous à un autre. Il y a aussi les passants et les flâneurs, c'est-à-dire ces êtres inoccupés, à la recherche de distractions innocentes que ne leur fournissent plus, depuis longtemps déjà, l'aspect de vastes et grandes rues, la traînée des fils électriques et les manœuvres des locomotives.

Ces passants constituent un excellent et indulgent public. Un rien les amuse et les distrait. Un rien, soit; mais encore faut-il le leur conserver.

Par ce temps pressé et fourvoyé, où chacun est relancé par la dépêche électrique qui place tout homme occupé perpétuellement en face de toutes ses relations, on vit en proie à une sorte de surexcitation allant souvent jusqu'à la fièvre, qui porte à méconnaître les modestes prérogatives de ces mortels attardés, prétend-on, parce qu'ils préfèrent la lenteur salutaire du passé aux contorsions et aux spasmes du monde nouveau où le progrès veut absolument les faire entrer.

Ces attardés sont très-nombreux, si l'on en croit la statistique, une des armes du progrès, laquelle prouve que, parmi les curiosités de Paris, ce sont encore le canon du Palais-Royal et l'étiage du pont Royal qui possèdent le plus grand nombre de visiteurs. Lorsque le temps le permet, de paisibles promeneurs qui ne se préoccupent pas, à coup sûr, de ce qui se passe dans les étoiles, et qui ne s'évertuent pas à résoudre des questions destinées à rester insolubles tant que nous ne serons que des hommes qui vont rendre visite au midi officiel et constater si, pendant la nuit, le niveau de la Seine a changé.

A Strasbourg, ces passants vont entendre et voir sonner midi à la cathédrale, et là se mêlent aux voyageurs restés tout exprès pour assister à la manœuvre merveilleuse et compliquée de tous les personnages en fer-blanc qui prennent part à cette cérémonie. Les utilitaires, nous le savons, dédaignent ce spectacle, et regrettent les veilles qu'un mécanicien a passées pour confectionner ce joujou inutile, qui, selon eux, devrait être réduit à un simple marteau frappant douze coups sur un timbre.

A Dunkerque, ces mêmes passants qu'on retrouve partout, vont écouter ce célèbre carillon dont il est parlé depuis plus de deux siècles dans les chroniques.

Il serait trop long d'énumérer toutes les villes où, dans le passé, on a, pour la curiosité des passants et des promeneurs, construit de semblables hochets. Il vaut mieux dire tout de suite que bientôt la ville de Paris possèdera, elle aussi, son carillon complètement installé dans la nouvelle tour construite entre l'église Saint-Germain-l'Auxerrois et la mairie du premier arrondissement. Car, il faut bien le dire, il n'est pas tel aujourd'hui, qu'on l'entendait il y a six mois, et ce n'est qu'au printemps de 1870 que son répertoire et ses accessoires seront définitifs. Il faut applaudir à ce projet qui se présente à nos yeux avec ce mérite de ne pas appartenir au programme de l'implacable *utilitarisme*. Cette fois au moins, on a pitié du caprice et du pittoresque. On emprunte au passé une futilité, grâce à laquelle Paris, à cet endroit, sera soustrait à cet aspect de fabrique et de manufacture emprunté à l'Amérique, et que les ingénieurs, qui ont peut-être trop pris la place des architectes, imprimeraient à tout l'univers, si on ne les arrêtait pas dans leur ardeur à poser partout le même décor, à reproduire sans cesse le même horizon.

Ce carillon de Saint-Germain-l'Auxerrois établi par M. Collin, mécanicien, sous la direction de M. Baltard, architecte de la ville, sera unique en son genre. Il comprendra quarante cloches et jouera deux fois par jour des airs nouveaux, à 2 heures de l'après-midi, et à 8 heures du soir. Son répertoire sera varié à l'infini. Il ne condamnera pas les habitants du quartier, comme le furent ceux de Dunkerque, de Bruges, de Malines, de Saint-Quentin, à entendre toute leur vie le même air.

M. Collin a repoussé les divers systèmes employés dans le passé, qui réduisaient le carillon à un seul air, ou qui entraînaient dans d'énormes dépenses si on voulait en faire jouer plusieurs. Il n'a point voulu des pédales, qui exigeaient de l'artiste carillonneur des efforts musculaires exorbitants. Il n'a point voulu non plus d'un autre système se composant de cylindres pointés, de tambours, de rouages, de poids énormes qu'il fallait sans

cesse remonter, et qui par leur ensemble rappelaient tout à la fois la vielle et le tourne-broche. Au moyen d'une machine à vapeur (système Lenoir), il accumule de l'air à 2 atmosphères et demie dans un réservoir, et à l'aide de cet air qu'il répartit par des soufflets remplaçant les anciens leviers, il obtient les sons qu'il désire, et offre à l'artiste un instrument aussi doux à toucher qu'un piano. De plus, il remplace les énormes cylindres d'autrefois, si pesants et si coûteux, par de petits cylindres faciles à manœuvrer, et permettant de varier le répertoire du carillon. Il importe, pour bien faire saisir l'importance de cette innovation, d'expliquer que chaque air exige un cylindre. Or, le carillon de Bruges, par exemple, ne jouait qu'un air, parce que son unique cylindre avait coûté soixante mille francs. Les cylindres nouveaux auxquels M. Collin a eu recours coûtent environ 250 francs.

En ce moment M. Collin est, d'ailleurs, en face de plusieurs autres systèmes. Il se livre à des expériences qui ne sont pas terminées. Il essaye l'électricité comme force motrice. Mais, malgré ces retards, dans quelques mois le carillon sera terminé. On verra alors les promeneurs et les étrangers se diriger vers Saint-Germain-l'Auxerrois, et faire le succès de ce joujou donné en pâture à ceux qui, n'ayant pas cessé de croire à la poésie des rues, savent quelque gré à l'administration de la ville de Paris de la distraction qu'elle vient offrir gratuitement à la curiosité et à la frivolité publiques.

Je ne regrette qu'une seule chose, à propos de ce carillon, puisqu'il tient à une église, à une église partout citée, à une église des plus anciennes de la capitale, c'est qu'on n'ait pas fait figurer au répertoire des airs exécutés par ce carillon, quelques-unes des mélodies les plus populaires du chant ecclésiastique, et surtout l'air de l'hymne de saint Jean, dont la première strophe forme l'*acrostiche* que tout le monde connaît :

Ut queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum
Sancte Joannes.

Aux yeux de tous les musiciens, amateurs, artistes français et étrangers, l'audition de cet air aurait en quelque sorte servi d'hommage perpétuel à la mémoire de Guido-d'Arezzo, le célèbre moine de Pomposo, à qui il est question d'élever un monument en Italie. VICTOR NAURA.

CHRONIQUE

*** L'ouverture du Concile œcuménique a eu lieu le 8 décembre, dans l'église de Saint-Pierre du Vatican, la première et la plus vaste du monde entier. Sept cents évêques, patriarches et supérieurs généraux d'ordres monastiques, autour du Souverain-Pontife, et cinquante mille fidèles pour spectateurs, c'est plus qu'il n'en faut pour composer une réunion incomparable.

Cette séance a duré sept heures, mais c'était si solennel, si admirablement majestueux et beau, que nous l'avons encore trouvée courte. Dans la tribune diplomatique, on remarquait, entourée d'une brillante et nombreuse escorte, S. M. l'Impératrice d'Autriche. Les prélats orientaux avaient des costumes d'un éclat merveilleux, et des mîtres d'une beauté ravissante. Le cérémonial romain leur a laissé cette liberté, comme ils conservent celle de leur rite. Les prélats français portaient une simple mître de toile blanche.

Le Souverain-Pontife a prononcé un discours latin, dont la pensée dominante repose sur la « nécessité qu'il y a pour tous les membres d'être unis avec la tête, devant tant d'ennemis de l'Eglise. »

Les chantres de la chapelle Sixtine ont fait les honneurs de la messe, célébrée par le cardinal Patrizi, sous-doyen du Sacré-Collége. Leurs voix sont admirables, et leur chant est d'une abondance de roulades qui étonne, quand on est habitué à la gravité du plain-chant : cela n'en est pas moins fort beau. Le *Veni, Creator* seulement a été chanté en style de contrepoint ecclésiastique, vulgairement appelé *faux-bourdon* : cela était merveilleux, admirable ; c'est grand comme l'immense basilique ; et nous sommes loin d'exécuter en France les contrepoints avec un style d'une semblable perfection.

*** Le dimanche 12 décembre, a eu lieu, à la Sorbonne, la distribution des diplômes aux Sociétés chorales ayant participé à l'Exposition universelle de 1867, section de l'instruction publique. La cérémonie était présidée par M. Larabit, sénateur, qui a ouvert la séance par un discours très-chaleureux, et très-applaudi, sur les services que rendent les Sociétés

chorales. M. Laurent de Rillé lui a succédé, et a expliqué ce qu'étaient les diplômes qu'on allait distribuer. Les orphéons ont figuré de deux façons à l'Exposition. On les a entendus, et tout le monde s'en souvient, dans les concerts — monstre — du Palais de l'industrie. Mais, où ils ont obtenu un succès plus grand encore, c'est dans l'exposition de l'instruction publique, où leur histoire a fixé l'attention du jury, et surtout d'un autre jury que la plupart de ceux qui figurent dans les concours des départements.

Dans une période de dix ans, les orphéonistes de France ont donné aux pauvres près de *trois millions*, produit de leurs concerts et de leurs souscriptions pour des œuvres de bienfaisance.

Les Sociétés qui se sont fondées pour l'enseignement de la musique populaire ont souvent créé, à côté d'elles, des écoles où les futurs orphéonistes ont d'abord appris à lire et à écrire. C'est pour ces services rendus à la classe ouvrière que le jury international a décerné aux orphéons une médaille d'or collective que le diplôme rappellera à chaque Société exposante.

Les Sociétés chorales diplômées sont : les Orphéons des Arts-et-Métiers de Bagnolet, de Boulogne sur-Seine, d'Aubervilliers, de Choisy-le-Roi, de Gentilly, les Enfants de Paris, les Enfants de Lutèce, les Fils d'Apollon, le Choral de l'Odéon, l'Orphéon des Prés-Saint-Gervais, la Liedertafel, le Choral de Montmartre, de Suresnes, de Vincennes, et l'Orphéon de l'Eure.

Deux incidents charmants et inattendus ont terminé la séance. M. Larabit a remis, au nom du Ministre, à M. Ambroise Thomas, l'illustre président du jury musical, les insignes d'officier de l'instruction publique. « Nous avons pour vous, Monsieur, lui a-t-il dit, plus que de la sympathie ; nous avons de l'admiration et de la reconnaissance pour le plaisir que nous a fait l'audition de vos œuvres sur nos grands théâtres lyriques. »

M. Ambroise Thomas ne s'attendait pas du tout à être l'objet de cette flatteuse distinction, pas plus, du reste, que M. Laurent de Rillé ne s'attendait à être décoré, séance tenante, de l'ordre de Charles III d'Espagne.

Un groupe de trois cents chanteurs environ, dirigé par M. Delafontaine, a merveilleusement exécuté l'*Hymne à la Nuit* de Rameau ; les *Martyrs aux arènes*, et la *Noce du village*, de Laurent de Rillé. Ce dernier morceau, où la voix humaine habilement employée arrive à des effets d'imitation du plus haut comique, a clos très-gaiement cette charmante fête orphéonique.

*** On lit dans la *Décentralisation :*

C'est une œuvre magistrale que trois cents exécutants viennent d'interpréter d'une manière irréprochable à l'église de Saint-Bonaventure, dans la cérémonie organisée par la commission administrative des maisons de charité de Lyon. La messe en *ut* de Beethoven est, en effet, un chef-d'œuvre de la grande école de musique religieuse allemande, et c'est M. Chapolard, l'un de nos plus habiles professeurs et directeurs de musique, qui avait été chargé de cette organisation artistique, qui mérite d'autant plus les éloges de la presse lyonnaise que l'exécution a été digne de l'œuvre dont on a admiré le grand style, le caractère solennel, les effets simples et puissants à la fois, admirablement rendus par environ deux cents voix d'enfants et d'adultes choisies dans nos écoles chrétiennes et parmi les bonnes sociétés orphéoniques que dirige le professeur.

Nous n'aurions pas cru assurément que nos orphéons, habitués jusqu'à présent à exécuter de la musique moins corsée, moins élevée, moins classique, fussent à même d'aborder sans péril et de rendre d'une façon aussi remarquable une composition aussi substantielle et aussi forte. Il est juste de les en féliciter grandement, et de féliciter surtout M. Chapolard, qui vient de les faire entrer dans cette noble voie, en laissant de côté les messes d'amateurs, dans lesquelles le texte latin est, la plupart du temps, prosodié d'une manière barbare ; où les convenances du style sont violées, outragées, au point de désespérer l'oreille des auditeurs lettrés. Nous n'avons pas à faire ici une analyse musicale de la partition du grand maître ; c'est une étude qui nous entraînerait trop loin : mais nous nous bornons à la proposer pour modèle à tous ces musiciens novices qui, avant de chercher à noter à leur façon les chants de la liturgie ecclésiastique, devraient s'inspirer un peu mieux des bons modèles.

Les meilleures ressources musicales de notre ville avaient été mises en réquisition pour cette circonstance ; l'orchestre nombreux et nourri, composé des instrumentistes du Grand Théâtre et de la Société philharmonique, était parfaitement proportionné à la masse chorale dans laquelle se détachaient les voix des solistes, notamment celles de MM. Sylva et Perrier, ténor et basse du Grand Théâtre impérial.

On a chanté depuis quelque temps bien des messes en musique dans nos églises de Lyon ; mais nous n'y avions pas attaché beaucoup d'importance, par la raison que ces manifestations étaient loin d'avoir le caractère artistique que nous avons remarqué dans celle que vient d'organiser la Société de Saint-Vincent-de-Paul, par les soins de M. Chapolard, et qui laissera des souvenirs exceptionnels parmi les gens de goût et les amateurs de la véritable musique religieuse.

LEFÉBURE-WÉLY

Avec le dernier jour de 1869, s'est éteint, dans toute la vigueur de l'âge et du talent, un artiste éminent, à juste titre populaire en France et renommé à l'étranger. Louis James-Alfred Lefébure-Wély a succombé, le 31 décembre, à une affection de poitrine, qui depuis quelque temps déjà l'avait arraché à ses études de prédilection. Vainement était-il allé demander au ciel réparateur de Nice de lui rendre cette santé si chère à sa famille et à ses nombreux amis. Il était revenu, il y a quelques mois, se croyant guéri, et se faisant encore illusion sur l'étendue de son mal, qui cependant faisait chaque jour d'alarmants progrès. Nous n'avons pas la prétention d'écrire une notice sur ce compositeur, après l'étude si complète et si élégamment rédigée que lui a consacrée M. l'abbé Lamazou, dans l'*Illustration musicale*, publiée par l'éditeur même de ce journal. Nous ne voulons ici que faire connaître en quelques lignes le charmant compositeur que le monde musical vient de perdre.

Louis-James-Alfred Lefébure-Wély naquit à Paris, le 13 novembre 1817. Fils d'un organiste de l'église Saint-Roch, qui lui donna de bonne heure des leçons, il fit de rapides progrès dans l'art musical, et à l'âge de huit ans, il se faisait entendre pour la première fois, aux offices du lundi de Pâques, sur l'orgue de cette église. Son père l'appliquait en même temps à l'étude du piano, lui faisait lire les partitions à orchestre des compositeurs classiques, et l'initiait déjà à tous les secrets de l'harmonie. Quelques mois après, M. Lefébure père était frappé d'une paralysie dans tout le côté gauche du corps, et son fils put heureusement le remplacer à l'orgue de Saint-Roch, en exécutant aux offices les compositions préparées exprès pour ses petites mains par la prévoyance paternelle. Le jeune artiste venait d'atteindre sa neuvième année, lorsqu'aux fêtes de Noël 1826, il débuta seul sur le grand orgue de Saint-Roch. Son talent précoce fit merveille, et le désir d'entendre un enfant, dans une importante paroisse, tenir un instrument qui exige tant de connaissances musicales, attira dès lors à Saint-Roch une foule considérable.

Après la mort de son père, arrivée en 1831, le jeune Lefébure, grâce à la généreuse protection de la reine Marie-Amélie, qui avait tant de fois apprécié elle-même ses succès, conserva la place d'organiste titulaire du grand orgue de Saint-Roch. Il commença en même temps des études sérieuses de piano sous la direction de MM. Méreaux et Rigel; et entré, en 1832, au conservatoire, il y suivit tour à tour la classe d'orgue de M. Benoist, celles de piano de MM. Laurent et Zimmermann, et celle de composition de Berton. En 1834, il remporta le second prix d'orgue, et huit jours après, le second prix de piano. Ces succès ne satisfirent point le jeune lauréat; malgré une fièvre cérébrale causée par un travail trop soutenu et qui le condamna à un repos de six mois, il obtint au concours de 1835 le premier prix de piano à l'unanimité des voix, et remporta seul le premier prix d'orgue. Adolphe Adam et Halévy lui donnèrent aussi des leçons de composition, et ces deux illustres maîtres lui témoignèrent toujours autant d'affection que d'estime.

A la fin de 1846, M. Fessy, organiste de la Madeleine, ayant donné sa démission, eut pour successeur dans cette église M. Lefébure qu'il remplaça lui-même à Saint-Roch. L'orgue de la Madeleine, paroisse récemment érigée, était le chef-d'œuvre de M. Cavaillé-Coll, car le célèbre facteur n'avait point encore exécuté le grand orgue de Saint-Sulpice. M. Lefébure donna à l'orgue de la Madeleine une réputation européenne, et attira jusqu'à la fin de 1857, dans cette église, la foule et les artistes les plus illustres de la France et de l'étranger, soit par ses improvisations, soit par l'exécution de ses compositions personnelles. En 1863, il succéda, dans les fonctions d'organiste de Saint-Sulpice, à M. Georges Schmitt qui, le premier, avait fait connaître toutes les richesses mécaniques, harmoniques et acoustiques de l'orgue de cette église, le chef d'œuvre incontesté de la facture moderne. A Saint-Sulpice comme à la Madeleine, M. Lefébure-Wély attira l'élite de la société parisienne. Qu'il nous soit toutefois permis de dire que trop souvent il oublia les magnifiques compositions religieuses, ravivées par son prédécesseur, pour faire entendre une musique toujours belle et brillante, il est vrai, mais peu en rapport avec les admirables cérémonies du culte catholique, pendant la célébration des divins mystères.

Lefébure-Wély a composé un grand nombre de pièces musicales qui se distinguent par la pureté, la délicatesse et la grâce. Plusieurs d'entre elles ont obtenu un succès brillant, notamment la composition pleine de sentiment et de poésie intitulée : *Les Cloches du monastère*. Cette pièce est peut-être le chef-d'œuvre de son auteur, qui se plaisait à en jouer souvent les motifs sur l'orgue de Saint-Sulpice. Il est auteur de plusieurs *messes*, dont une à grand orchestre, de *cantiques*, de douze *offertoires*, de deux *symphonies*, d'un *quintetto* pour instrument à cordes, des *études* pour orgue et piano, etc.; enfin, d'un opéra en 3 actes, représenté, le 11 décembre 1861, à l'Opéra-Comique, sous le titre : *Les Recruteurs*. Mais quel que soit le mérite de ces compositions écrites, on n'y trouve pas cette verve, cette puissance, cette majesté qu'on admire dans plusieurs de ses improvisations sur l'orgue.

N'oublions pas aussi que Lefébure-Wély a rendu de grands services à l'art et à l'industrie en faisant connaître les instruments qui pouvaient propager le goût de la musique et améliorer les offices religieux. C'est à Lefébure-Wély, dont le jeu se recommandait par la grâce et par une certaine coquetterie d'expression, que l'on doit en quelque sorte la révélation de l'*orgue expressif*, créé par M. Cavaillé-Coll, sous le nom de Poïkilorgue, et que Debain et Alexandre ont présenté depuis sous les noms d'Harmonium, de Mélodium et d'Harmonicorde.

Pendant quelque temps, Lefébure-Wély s'occupa de photographie, et demeura associé pour l'exploitation de cette industrie artistique à MM. Nadar et Lefort.

Chevalier de la légion d'honneur, le 13 août 1850, Lefébure-Wély était, depuis 1859, chevalier de l'ordre de Charles III d'Espagne, et officier de l'ordre de la Conception de Portugal.

H. FISQUET.

Le Gérant, E. REPOS.

Roanne. — Imprimerie MARION et VIGNAL.

BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE